

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Lucie Malá

## **Interpretace románu *Spas* Ivana Matouška**

**Interpretation of the novel *Spas* by Ivan Matoušek**

Praha 2016

Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Vojtěch, Ph.D.

## **Poděkování**

Děkuji doc. Danielu Vojtěchovi za všechny inspirativní podněty a velkou vstřícnost i trpělivost během vzniku práce.

Díky patří také Robertu Krumphanzlovi.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 8. srpna 2016

.....

## **Abstrakt**

Diplomová práce pojednává o románu *Spas* Ivana Matouška vydaném roku 2001. Po popisu kompozice a času vyprávění následuje charakteristika ironického sebevědomého vypravěče a jeho vztahu k fiktivnímu světu a hlavní postavě. Interpretace využívá některých podnětů z teoretické práce o ironii Vladimira Jankélévitcha a porovnává jeho pojetí ironie s pracemi Paula de Mana. Výklad se také opírá o teorii sebereflexivity a metafikce Lindy Hutcheonové a koncept *mise en abyme*.

**Klíčová slova:** interpretace, ironie, Ivan Matoušek, Linda Hutcheon, metafikce, mise en abyme, Paul de Man, sebereflexivita, Vladimir Jankélévitch

## **Abstract**

The master thesis discusses the novel *Spas* by Ivan Matoušek published in 2001. The description of the structure and narrative time of the novel is followed by a characterization of the ironic self-conscious narrator and his relationship to the fictional world and the main character. The interpretation is partly inspired by a theoretical paper on irony by Vladimir Jankélévitch, which is compared with Paul de Man's concept of irony. The thesis also refers to Linda Hutcheon's theory of self-reflexivity and metafiction and employs the concept of *mise en abyme*.

**Key words:** interpretation, irony, Ivan Matoušek, Linda Hutcheon, metafiction, mise en abyme, Paul de Man, self-reflexivity, Vladimir Jankélévitch

## Obsah

Úvod.....	6
Čas a uspořádání.....	8
Individuální čas vědomí a paměť.....	12
Postavy.....	15
Sírius .....	20
Ironie .....	22
Ryba a Polárka .....	26
Ironická gradace .....	31
Sebereferenční vyprávění.....	34
Skládačka.....	37
„Chiliasmus“ .....	40
Všednost .....	46
Závěr .....	49
Seznam literatury.....	51

## Úvod

Román *Spas*<sup>1</sup> Ivana Matouška vydaný roku 2001 v nakladatelství Triáda představuje jeden z autorových experimentů s možnostmi prozaického tvaru a již svým rozsahem se z celku jeho díla vymyká. V kontextu Matouškovy tvorby se dají nalézt souvislosti s tematikou předchozích románů kupříkladu skrze spřízněnost hlavního hrdiny Síriuse s ústřední postavou románu *Ego*<sup>2</sup> Jindřichem Černíkem. Intertextové odkazy na *Spas* v *Adeptech*<sup>3</sup> tvoří v rámci Matouškova díla další pozoruhodné souvislosti, které umožňují o textech uvažovat jako o vnitřně provázaných, svým způsobem navazujících prózách. Neměnná vypravěčská perspektiva ve *Spasu* však kontrastuje například s vyprávěcí situací *Oslavy*,<sup>4</sup> v níž se ve třech oddílech, na které je próza členěna, radikálně proměňuje úhel pohledu včetně stylistických vlastností jednotlivých částí textu, či od polyfonických<sup>5</sup> *Nových lázní*.<sup>6</sup> Přítomná práce však neaspiruje na popsání proměn, respektive konstant autorovy poetiky. Pojednává o románu *Spas*, který reprezentuje konkrétní interpretační problém a s ním nutnost volby adekvátních interpretačních nástrojů, a to bez ohledu na možnou významovou provázanost s jinými autorovými díly. Práce taktéž rezignuje na analýzu literárněhistorického kontextu a nenastiňuje situaci českého románu na přelomu tisíciletí.

V doposud publikovaných ohlasech *Spasu* se opakují některé postřehy, na něž bude dále průběžně odkazováno – poukaz na Matouškovu ironii, úvahy o možných zdrojích fabule a předobrazu fiktivního světa, typologické zařazení hlavní postavy, vztah ke kanonickým modernistickým dílům ad. Zřetelná je ovšem na základě velmi rozkolísaných ohlasů rozpačitost a nejistota, jak ke *Spasu* přistupovat a jakou cestu k jeho rozumnění a hodnocení zvolit. Interpreti konstatují, že jde o prózu, která klade velké nároky na výklad, a zpravidla také zdůrazňují její čtenářskou nevděčnost.<sup>7</sup> Tato práce sice recepci románu komplexně nezprostředkovává, zohledňuje však toto

---

<sup>1</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, 684 s.

<sup>2</sup> Matoušek, Ivan: *Ego*. Praha: Torst, 1997, 457 s.

<sup>3</sup> Matoušek, Ivan: *Adepti*. Praha: Triáda, 2009, 444 s.

<sup>4</sup> Matoušek, Ivan: *Oslava*. Praha: Revolver Revue, 2009, 159 s.

<sup>5</sup> Srov. Lopatka, Jan: „Ivan Matoušek: Nové lázně“, in: J. L.: *Posudky*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 2005, s. 259–260.

<sup>6</sup> Matoušek, Ivan: *Nové lázně*. Praha: Mladá fronta, 1992, 208 s.

<sup>7</sup> Srov. např. Burda, Alois [= Janoušek, Pavel]: „Ivan Matoušek: *Spas*“, in: *Tvar*, 2002, č. 2, s. 7.

„stigma“ jinakosti a exkluzivity, kterou *Spas* podobně jako jiné Matouškovy texty v kontextu české literatury posledních desetiletí má. Cílem přítomné práce je předně za pomoci zvolených a definovaných teoretických konceptů (ironie) a literárněteoretických termínů popsat kompozici s ohledem na čas vyprávění, a pojmenovat tak základní konstrukční vlastnosti textu. Komentář je následně zaměřen na charakteristiku vypravěče a jeho vztahu k fiktivnímu světu a ústřední postavě. Na základě formulovaných poznatků o podobě románového tvaru dále přechází k jeho vztahu k tématům a motivům prózy a ústí v její závěrečný výklad.

## Čas a uspořádání

Ve *Spasu* jsou sice graficky značeny odstavce, ale text není členěn na kapitoly nebo oddíly a poznání kompozičního plánu nenapomáhá ani nepříliš dramatická a přehledná fabule. Dojem ohraničenosti nijak výrazněji členěného textu posiluje pouze nápadná analogie úvodní a závěrečné scény. Zatímco na začátku se hlavní hrdina Síríus v podobě prozatím nepoznaného, neurčitého a fantaskního ptáka-dravce objeví v rámci kolektivní scény, v níž figuruje většina postav románu, v závěru se zase po davové scéně společného fotografování Síríus odebrá na místo nazvané Myriády, kam plánuje odletět v závěru textu, kdy už jeho „mise“<sup>8</sup> nezadržitelně selhává. Při pokusu postihnout kompozici *Spasu* se lze nicméně držet analýzy kategorie času, přesněji napjatého vztahu mezi plánem času fabule a syžetu,<sup>9</sup> a komentovat tak konkrétní utvářenost sledu událostí autorským vypravěčem.<sup>10</sup>

Ve *Spasu* dochází k neustálým anachroniím a sled jednotlivých epizod se může jevit jako nahodilý. Text je na několika místech nenápadně pointován, ale jinak je řazení jednotlivých fragmentárních událostí, asociací a odboček nepravidelné. Jakkoli se mnohé souvislosti příběhu ozřejmují až v průběhu vyprávění, lze vysledovat určitou hlavní dějovou linii. Ta paradoxně lineární chronologii fabule v zásadě kopíruje: nejprve se v románu soustředí události ještě z doby Demkova manželství, poté převládají okolnosti rozvodu, ke konci románu situace po něm včetně smrti Síríusovy bývalé manželky. Narušení chronologie zde tudíž není zrušením časové logiky jako takové. Rovněž poznání fabule není úplně znemožněno: na základě

---

<sup>8</sup> Srov. kapitolu Síríus.

<sup>9</sup> Fabule a syžet dle pojmosloví Viktora Šklovského z jeho *Teorie prózy* (přel. B. Mathesius; Praha: Akropolis, 2003). Terminologie vztahující se k času ve vyprávění se v pozdější naratologické tradici, a to zvláště v návaznosti na práci Gérarda Genetta *Narrative Discourse: An Essay in Method* (přel. J. E. Lewin; New York: Cornell University Press, 1983), liší a komplikuje. Času fabule volně odpovídá například Erzählzeit Günthera Müllera či čas příběhu Seymoura Chatmana (*Příběh a diskurs*; přel. M. Orálek; Brno: Host, 2008), času syžetu erzählte Zeit (Müller) nebo čas diskurzu (Chatman). Jiní autoři, například Umberto Eco (*Šest procházek literárními lesy*; přel. B. Grygová; Olomouc: Votobia, 1994), vymezují vedle této základní dvojice také čas čtení. Problematice se nejen s ohledem na čas vyprávění zevrubně věnuje Wolf Schmid v práci *Narativní transformace* (přel. P. Málek; Brno – Praha: ÚČL AV ČR, 2004).

<sup>10</sup> Dle *Teorie vyprávění* (přel. J. Stromšík; Praha: Odeon, 1988) Franze Karla Stanzela a jeho revidovaného kruhu typických vyprávěcích situací. Mezi základní rysy autorského vypravěče patří vnější perspektiva, odkazování na sebe sama v probíhajícímu aktu vyprávění, komentáře k vyprávěnému, shrnutí či zhutnění vyprávění, poukaz na iterativnost, vědomí retrospektivy apod. Distance autorského vypravěče od obsahu vyprávění je předpokladem pro jeho průvodcovskou roli po fiktivním světě. Oproti například reflektorovi je autorský vypravěč ve vyprávěcím aktu zřetelný.



relativních časových údajů a indicií, jako jsou například zmínky o různých životních fázích postav nebo jejich věk, lze rekonstruovat chronologii většiny událostí. Její narušení tu navíc nemá primárně funkci budování napětí, s níž se konvenčně setkáváme například u epických děl, která staví na rafinovaném rozuzlení a pointovanosti příběhu. *Spas* připomíná spíše ty modernistické romány,<sup>11</sup> v nichž tradičně rozvržený děj nahrazuje esejistická úvaha či reflexe procesu psaní, a které verbalizují těkavost myšlení a neustálý pohyb vědomí vypravěče – právě on a stabilní vyprávěcí situace v průběhu textu jsou hlavním sjednocujícím prvkem.

Román sestává z líčení řady každodenních zážitků od drobných završených příběhů po statické scény připomínající pohled na obraz, z mnohdy přerývaných a částečných charakteristik a popisů postav či prostředí, líčení společenských událostí, převyprávění dialogů, z epizodických odboček, textů v textu, ale i vzpomínek, úvah a v neposlední řadě z vnořených aforismů, esejistických pasáží či vypravěčových komentářů. Na jedné straně tedy *Spas* představuje místy téměř konvenčně prezentované románové vyprávění o rodinných vztazích, na straně druhé přechází v sebereflektující a sebeinterpretující esejistický výklad o předmětu vlastního vyprávění a jeho možných významech. Heterogenní je román v tomto ohledu i díky včlenění různých typů textu do textu a kontrastu žánrů – brakový román, článek v bulvárních novinách, encyklopedické heslo ad.

Hranice mezi sekvencemi bývá nejčastěji signalizována novým odstavcem, ale mnohdy není formálně naznačena vůbec, nejednotné jsou i přechody mezi časovými rovinami. Někdy mezi sebou fragmenty nemají žádný významový ani příčinný vztah, jindy má návaznost povahu asociativního dojmu na základě nějakého motivu, slova, smyslového vjemu, podobnosti líčené situace. Nejčastěji jde o odbočky, které jsou přímo vypravěčem označeny jako vzpomínka, vybavování zážitků a poznatků z paměti.<sup>12</sup> Ta nesměruje pouze do minulosti, ale i do budoucnosti příběhu – vypravěč ví, co bude v dění následovat. Předjímání souvisí i s vypravěčovou obeznameností s příběhem a kontrolou nad jeho zněním: „V tu chvíli by mu vrátilo rovnováhu, kdyby

---

<sup>11</sup> V různých souvislostech jsou s Matouškovým *Spasem* v některých ohlasech (Zuzana Fialová, Libor Magdoň, Jan Štolba, Marek Vajchr) uváděni autoři jako Robert Musil, James Joyce, Marcel Proust. V některých dílech zmíněných spisovatelů rovněž dochází k rysům konstruování románového času, jaké lze nalézt i v Matouškově románu. Srov. též kapitolu Všednost.

<sup>12</sup> Srov. kapitolu Individuální čas vědomí a paměť.

dopředu věděl, že ho paní da Vinci v nepřilíš vzdálené budoucnosti opustí. Jenomže o tom zatím ani ona nemá nejmenší tušení.“<sup>13</sup>

Některé sekvence se odehrávají paralelně a jsou nahlíženy z různých perspektiv. Jejich časový vztah lze definovat jako synchronnost, ve výjimečných případech se dají označit za synchronistické.<sup>14</sup> S časem rovněž souvisí opakování, které lze pracovně rozdělit na opakování doslovných pasáží textů (obvykle věty, slovní spojení zvýrazněná kurzívou), opakování situace nebo podnětu, který je zprostředkován pokaždé trochu jiným způsobem (vybírání jmen před křtem dcery Liany), a opakování detailu, tj. existence návratného motivu, jehož povahu lze dále specifikovat (srdce nakreslené červenou pastelkou, vracející se vidina krysy, kterou Sírius umlátí, žehnající muž s červenou čepicí). I návratnost a opakování má v rámci celku románu svou dynamiku a v průběhu vyprávění graduje: zhruba v poslední třetině textu totiž dochází k častějšímu výskytu již zmíněných scén. Efektem je dojem stále většího chaosu, rozpadání skutečnosti, proti němuž je třeba postavit o to intenzivnější snahu o zachycení unikavých významů, a gradace signalizuje, že se próza chýlí k závěru. Souběžně vrcholí z hlediska témat například Síriusova ústřední snaha v podobě jeho „mise“, což také souvisí s narůstajícím odstupem vypravěče od hlavní postavy a přehodnocováním vyprávěného.<sup>15</sup>

S kategorií času je spjato také zpomalení, díky němuž některé popisované skutečnosti ve vyprávění získávají na zvláštní důležitosti. Ať už jsou to pokusy o zprostředkování dění skrze scénu, která by co nejvíce odpovídala času „skutečného“ odehrávání děje, tak i konkrétní zaměření na detail, jež se podobá technice přiblížení. Realizuje se tak snaha zachytit co nejširší výsek světa v jedinečných nuancích, obsáhnout zdánlivě co nejbanálnější, nejvšednější dění a souběžně zapsat vjemy, které popisovaná skutečnost ve vypravěči vyvolává. Pozornost se díky zpomalení a analytickým pasážím soustředí na pojednaný výjev, jemuž je tím propůjčen význam (nebo je minimálně očekáván, naznačen). Tato technika způsobuje, že líčené každodenní situace jsou hodnoceny jako sváteční, výjimečné, osudové, případně až mýtotvorné, alegorické.<sup>16</sup> Na druhé straně se díky pomalosti a dojmu bezbřehosti

---

<sup>13</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 266.

<sup>14</sup> Jev tematizuje sám vypravěč. Pojem definoval Carl Gustav Jung v práci „Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge“. Srov. též Jung, Carl Gustav: „O synchronicitě“, in: C. G. J.: *Výbor z díla II.: Archetypy a nevědomí*. Přel. E. Bosáková, K. Černá, J. Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 357–372.

<sup>15</sup> Srov. kapitoly Sírius a Ironická gradace.

<sup>16</sup> Srov. kapitolu Všednost.

takto experimentující text už v některých momentech pohybuje na hranici udržitelnosti, protože to, co má sebebanálnější skutečnost vyzdvihnout v její jedinečnosti, se může plynule zúžit na nerozlišující popisnost. Detail také zvláště v charakteristikách postav napomáhá vzniku hyperboly a karikatury.<sup>17</sup>

Vyprávění simuluje proud myšlenek, jež se vztahují k pojednané skutečnosti a vzápětí i k asociovaným dojmům, díky kterým vznikají digrese. Čas ve své objektivizované měřitelné podstatě ustupuje do pozadí a nahrazuje jej jiný, o poznání méně stabilní a uchopitelný vnitřní čas. Ve *Spasu* se tematizuje umělost vznikajícího textu, což tvoří metarovinu vyprávění, v jejímž rámci se dějem stává samotný proces přemýšlení – dramatizuje se samotný vyprávěcí akt.<sup>18</sup> Nastíněný způsob konstrukce románového času jako času právě prožívaného je dalším příbuzným rysem *Spasu* a modernistických románů experimentujících se záznamem proudu vědomí. Díky tomuto principu se také mohou časové roviny volně střídat i prolínat, postavy se mohou „potkávat“ samy se sebou v různých časech a vnímat se od sebe odděleně. Souvisí s tím i splývání vjemů – kromě nahromadění časových vrstev u motivu, který figuruje na různých místech příběhu, a paralelních příběhů zrcadlících Síríusův osud<sup>19</sup> dochází k různým zkratům a pokřivením nespolehlivého a nestálého vnímání. Vypravěč-průvodce, který za příběh včetně jeho postav ručí, to nezastírá: „Ano, přesně v tomhle pořadí se vše událo. Další podrobnosti již chronologicky s jistotou rozlišit nelze.“<sup>20</sup> „Už se mi ty všechny údaje pletou. Trochu připomínají telefonní seznam.“<sup>21</sup> Rovněž v esejistických pasážích se relativizuje konkrétní děj vyprávění: „A my se již neptáme, kdo je vlastně ve vaničce, zda Síríus nebo Pavučinka, protože mezi nimi není rozdíl.“<sup>22</sup> Z hlediska času se v těchto případech objevují pochybnosti o vlastní přesnosti a vypravěč se dokonce opravuje: „Kdyby se o tom Li dozvěděla, šla by se někam schovat, aby se malí táborníci nedivili, proč jejich hodná kuchařka brečí. Vlastně, pardon, to je nesmysl. Tou dobou se na tábor teprve chystala.“<sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> Srov. kapitolu Postavy.

<sup>18</sup> Tato dramatizace souvisí se sebereflexivitou, srov. kapitolu Sebereferenční vyprávění.

<sup>19</sup> Srov. kapitolu Ryba a Polárka.

<sup>20</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 682.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 212.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 164.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 206.

## Individuální čas vědomí a paměť

Jan Lopatka v jednom ze svých lektorských posudků,<sup>24</sup> který byl mírně upraven do podoby doslovu<sup>25</sup> k vydání Matouškova *Alba*,<sup>26</sup> napsal: „Východiskem jako by tu byla inspirace vzpomínkou. Ta vzpomínka už ale ve svém východisku má formový artifiční ráz. Je předem jako vzpomínka ne žita, ale koncipovaně stylově prožívána.“<sup>27</sup> Děj *Alba* je znovu prožitou, znovu rozpořbovanou vzpomínkou, která je unikavá a nespolehlivá a odehrává se ve vnitřním čase, protože jde o zpětnou konstrukci vlastních (vypravěč) i cizích (rodinní příslušníci) zážitků. Rovněž v *Albu* dochází k reflexi vlastního textu: „Skončilo to, ale znovu to bude v *Albu*.“<sup>28</sup> Co zůstává jako pevný bod, který lyrizovaná zastavení v *Albu* generuje, a co je východiskem a podmínkou vyprávění, které Jan Lopatka označil za „polohu příbuznou etudě“,<sup>29</sup> je právě album, obraz, pohlednice, momentka, záblesk nejčastěji vizuálního vjemu. Něco statického, co konzervuje minulost, podněcuje a vytváří čas vyprávění. V tomto ohledu definuje *Album* jakási „pozitivní“ snaha zachytit unikavé věci, zabránit jejich zapomenutí. Tento motiv vyobrazení, které generuje text, se objevuje například i ve sbírce povídek *Mezi starými obrazy*,<sup>30</sup> kde ale jeho funkce není jednotná, podobně jako zde není ani natolik výrazná provázanost mezi jednotlivými prózami jako v kompaktním *Albu*.

Obrazy či fotografie (ale i nevizuální materiál, třeba „písemné doklady“<sup>31</sup> v podobě korespondence) jsou zásadním motivem i ve *Spasu*. Snahu uchovávat unikavé významy a minulé příběhy z *Alba* zde už ale vytlačuje poznání, že to není možné, rozhodně ne v úplnosti. Úsilí vše obsáhnout nebo například konkrétní snaha si vše zapamatovat a uchovat, která se projevuje v Síruiově horečné snaze přepisovat

---

<sup>24</sup> Lopatka, Jan: „Ivan Matoušek: Album“, in: J. L.: *Posudky*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 2005, s. 233–234.

<sup>25</sup> Lopatka, Jan: „O autorovi. Ivan Matoušek“, in: J. L.: *Šifra lidské existence*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 1995, s. 359–360.

<sup>26</sup> K samizdatovému vydání v Edici Expedice z roku 1987. Tiskem Matoušek, Ivan: *Album*. Praha: Mladá fronta, 1991, 89 s.

<sup>27</sup> Lopatka, Jan: „O autorovi. Ivan Matoušek“, in: J. L.: *Šifra lidské existence*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 1995, s. 359.

<sup>28</sup> Matoušek, Ivan: *Album*. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 28.

<sup>29</sup> Lopatka, Jan: „O autorovi. Ivan Matoušek“, in: J. L.: *Šifra lidské existence*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 1995, s. 359.

<sup>30</sup> Matoušek, Ivan: *Mezi starými obrazy*. Olomouc: Votobia, 1999, 120 s.

<sup>31</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 236.

dopisy, je vypravěčem ironizována.<sup>32</sup> Fotografie také zachycují jinak nepovšimnuté emoce: „Mim nás vyprovodil až na hranici samoty a tam u prosklených dveří do oddělení D, za kterými začíná nesterilní svět, jsem si ho vyfotil. [...] Když si za několik dní mohl inženýr Demek pozorně prohlédnout syna na fotografii lupou, všiml si, že má v očích slzy. Tak se mu opět potvrdilo, že radost z poznání je vyvážená smutkem.“<sup>33</sup> Promítané diapozitivy z Rebečiny dovolené zase zobrazují vyprázdněný, bezúčelný<sup>34</sup> pohled na vlnu: „Zhlédli asi dvacet záběrů, na kterých byla mořská vlna, fotografovaná za různých světelných podmínek, z různých vzdáleností a ze všech možných stran. Jak se jmenuje, prý Rebeku nezajímalo. Prostě ji fotila, jelikož v ní z nějaké příčiny našla zalíbení.“<sup>35</sup>

Význam tohoto motivu ale nelze vykládat jednostranně, protože fotografie figurují i například v dohodě mezi Sírusem a Bé 1 o podivném pracovním místě ve škole „periferismu“: „Seber se a hned, takže zcela konkrétně... do hodiny..., do hodiny musím mít v prezidentské kanceláři aspoň dvacet tvých barevných fotek. – Proč? – Hele, o to se nestarej. Zkrátka do různých legitimací, na propagaci, do archivu a na podobný krámky.“<sup>36</sup> Fotografie mají zahrnovat všechny fáze Sírusuovy mise a tato situace se opakuje, když mu Bé 1 nabízí, že by mohl přednášet v Centru periferistů. Požaduje snímky z průběhu celého Sírusuova života včetně dětí, manželky, milenek. Bizarní prosba vytváří představu jakéhosi absurdního administrativního mechanismu, který vyžaduje množství člověka a jeho snažení (Sírusuova „mise“) rádoby definujících a ve výsledku nadbytečných dokumentů: „Já tě беру a ostatní porotci tě berou taky. Čím ale bude ta fotka větší, tím bude mít celé procesní řízení hladší průběh.“<sup>37</sup> A pokud se tyto epizody vůbec dotýkají sledovaného motivu vzpomínky či fixace času na fotografiích, šlo by zde o jejich znehodnocení a marginalizaci.

Hranice mezi tím, co je vlastností samotného textu v jeho konstrukční rovině, a tím, co je v něm pojednaným námětem a motivy, je rozostřená. Čas má totiž ve *Spasu* i tento rozměr – je současně reflektovaným tématem prózy. Signalizuje to už pouhá skutečnost, že vypravěč určité sekvence jako vzpomínku, odbočku, mluvení o minulosti, budoucnosti atd. přímo uvozuje. Vzpomínání a schopnost věci zapisovat se

---

<sup>32</sup> K užívání pojmu ironie v přítomné práci se vztahuje stejnojmenná kapitola.

<sup>33</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 120–121.

<sup>34</sup> Srov. kapitolu „Chiliasmus“.

<sup>35</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 522.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 355.

představují i ve své inverzní podobě: v zapomnění, neúplnosti a unikavosti. A tematizuje se nestálost vjemů: „Marie K. už je daleko. Je z ní jenom několik protichůdných vzpomínek, jež jsou navíc ve stínu oné noci, kdy byl odvečen můj syn a já mu nepomohl.“<sup>38</sup> I snaha si ve vzpomínce naopak něco uchovat: „Nejraději bych už tuto charizmatickou osobu nikdy nepotkal, aby ty vzpomínky ničím hloupým nepokazila a ony mohly žít nerušeně vlastním nezávislým nadčasovým životem v mé hlavě.“<sup>39</sup> Zapomnění se stává analogicky ke vzpomínání také součástí děje v textu, předmětem k úvaze: „Manžel je ve vzpomínkách stále víc stranou. Nakonec se vytratil docela, jako by nikdy ani neexistoval.“<sup>40</sup> Nebo: „Takhle marný a krutý připadá Síruiosovi osud všeho, co kdokoliv řekl nebo napsal, protože v každém slově cítí dojemnou upřímnost, odsouzenou k zapomnění. Poháněn soucitem, zachraňuje proto aspoň to, k čemu se dostane a co stihne.“<sup>41</sup> Dále se v pasážích, v nichž dochází k tematizaci literárnosti, souběžně tematizuje sama časová povaha textu, jejíž zkušenost je vyprávěním koneckonců podmíněná.<sup>42</sup>

Časové určení se může také stát nositelem hodnocení. Mytologický prostor nazývaný Slzavé údolí je spjat se Síruiosovou minulostí. Existuje sice i v přítomném čase vyprávění, ale stále je připomínána jeho někdejší hodnota: „Rozhlédl se. Viadukt a stěny skal... Je stejně zvláštní, jak jsou ve vzpomínkách působivější. Skutečnost do nich zapadá dost nepřesvědčivě.“<sup>43</sup> Slzavé údolí je minulým prostorem nejstarších vzpomínek, skutečného domova, je to kraj snů, bezpečí, počátku Síruiosovy „mise“ a nezkaženosti soudobého společenského systému „chiliasmu“, s nímž kontrastuje. Podobně jsou Myriády, kam Síruios odlétá, již v průběhu románu nazvány prostorem budoucnosti.

---

<sup>38</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 482.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 556.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 405.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 228.

<sup>42</sup> Tak dle Paula Ricoeura, který první oddíl *Času a vyprávění I* (přel. M. Petříček, V. Dvořáková; Praha: Oikoymenth, 2000) věnuje „kruhu mezi vyprávěním a temporalitou“ a v úvodu píše: „Svět, jak jej rozvíjí každé narativní dílo, je vždy svět časový. Neboli, jak budeme často opakovat v celé této práci, čas se stává lidským časem potud, pokud je artikulován narativním způsobem, a vyprávění je smysluplné potud, pokud vyznačuje určité rysy časové zkušenosti“ (tamtéž, s. 17).

<sup>43</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 91.

## Postavy

S charakteristikou postav souvisí už jejich jména, která poukazují k řadě odlišných principů. Několik z nich je například redukováno na písmena a slabiky (Bé, Li Ju), v souladu s povahou dané postavy případně na expresivní citoslovce (Lá či Lálala). Mnohá jména mají konotace mytologické (Pegas Cvak, Karina Jásonová), filozofické (Faidros), historické (Aurelian), astronomické (Nova, Třesk, Galaxia), literární (Bezuchovovi) nebo umělecké (Pohunka da Vinci). V próze se však tyto narážky na jejich možné významy dále výrazněji nerozvádějí a jednotlivé kulturní odkazy se zdají být rozprostřeny v románu nahodile. Postavy mají totiž se svými mytologickými nebo historickými jmenovci a jejich osudy pramálo společného – libovůle či ztráta reference je pro tento typ pojmenování postav *Spasu* příznačná. Přerušením vazby mezi slovem-jménem a jeho významem s případnými konotacemi se v románu tematizuje omezená návaznost a rozumění kulturní tradici, což dokládají i zdeformované, popletené podoby těchto jmen, například Dalajmála (jindy rovněž Dámala či Mádala). Toto zapomínání a ztráta povědomí o odkazovaném významu se neprojevuje pouze volbou pojmenování, ale tvoří ústřední téma celého textu.<sup>44</sup>

Jiné postavy nesou bizarní, často zvířecí jména: spolužačky Housenka a Žízala Želtvejová, debatující kamarádky z večírku Kuře a Zebra, filozofové Jaguár a Šelma Huňáč, Bílá Labuť. Další ale mají oproti zmíněným bez vysledovatelné pravidelnosti jména zřejmě konvenční, kupříkladu Klimeš či Juráček. Pojmenování také často slouží k vyjádření explicitního hodnocení: například Síriusova žena Lálala má přezdívkou Buldozer za Štěstím nebo Největší Otrokář Všech Dob, též jako N. O. V. D., a v návaznosti na to je jeho tchyně titulována První Otrok či zkratkou P. O. Jedna postava je nezřídka označována několika odlišnými jmény bez vypravěčova upozornění a vysvětlení, a tato jména se náhodně střídají i v rámci jediné věty či odstavce souvislého vyprávění. V případě zmnožených jmen jde obvykle nejprve o běžné jméno postavy a následně vypravěčovu nebo Síriusovu interní přezdívkou, kterou předkládá jako samozřejmou a srozumitelnou: Mim je někdy náhle Pavučinka, Li Ju je zničehonic Černovlásky, Liana Boubelka. Řada postav se v románu vyskytuje v jakýchsi množinách – jsou k sobě přiřazeny pomocí číslování: Bé 1, Bé 2, Bé 3, Leo 1, Leo 2, Leo 3. Ačkoli jsou čísla přidělená postavám důsledně dodržována, tento

---

<sup>44</sup> Srov. kapitolu „Chiliasmus“.

způsob „sériového“, hromadného pojmenování vyjadřuje hodnocení a oslabení individuality postav. V případě tří Leů jde o bývalé milence Síriusovy přítelkyně Li Ju, které Sírius opakovaně v průběhu románu zmiňuje a žárlivě přepočítává, ale v zásadě z nich tímto označením konstruuje jediného homogenního protivníka. Hromadnou postavou jsou v jistém smyslu ostatně i Síriusovy dcery kolektivně nazývané Debilky. Ač vystupují rovněž jednotlivě a mají svá vlastní jména (D.Orionka, D.Blanka, D.Polárka a další), obvykle společně tvoří skupinu dále nerozlišených dětí, které Síriuse obklopují. I to je pro vztahy mezi postavami ve vypravěčově podání klíčové, protože Síriusův syn Mim, který stojí stranou hromadného dítěte – Debilek, je oproti tomu vždy prezentován jako jedinečný a spřízněný s hlavním hrdinou. Malým Debilkám náleží vlastnosti odkazující k opovrhované matce Lálale a její výchově, Mim se přimyká k otci a jeho činy připomínají Síriusovu misi. S množstvím jmenných odkazů vzrůstá nejasnost, libovolně proměnlivým pojmenováním postavy ztrácejí na jednoznačnosti a plnohodnotnosti.

Nesourodá směs různých typů pojmenování, která jsou tvořena vyprázdněnými kulturními odkazy i rozsáhlými hodnotícími přezdívkami, ale teprve předznamenává skutečnou grotesknost zalidnění fiktivního světa *Spasu*. Postavy jsou zpravidla charakterizovány nápadnou odchylkou nebo akcentovanou protikladností, čímž neustále narůstá mezi jednotlivými osobami příležitost k potenciálnímu konfliktu. Zdůrazňována je nemožnost jakéhokoli souladu a duševního splynutí – kontinuálně připomínaná tělesnost, živočišnost a bezprostřednost Síriusovy manželky kontrastuje s jeho snahami o duchovní přesahy veškerého konání v rámci „mise“; vyděračský nátlak milenky Li Ju na rozvod a založení vlastní rodiny naráží na Síriusův všeobecný altruismus a pohodlnou nerozhodnost. Síriusovo znechucení Lálaliným spontánním chováním je popisováno během jejich interakce takřka neustále: „Zato badatelka si každou chvíli nabrala lžičku a s chutí mrkev žvýkala. Sírius tím byl zhnusen, jako ostatně vším, co jeho bývalá žena dělala.“<sup>45</sup> Sexuální styk s manželkou je Síriusovi ohrožujícím „znásilněním“, které musí mučednický přecházet: „Spíš si musím představit, jak mi bude, až si vzpomenu, že se nade mnou v noci zarputile míhala. Přitom za normálních okolností neudělá jediný rychlejší pohyb. Kdyby mě aspoň před znásilněním zhyponotizovala.“<sup>46</sup> Soužití Demkových přestává být udržitelné, což vyústí v jeho konec: „Kdo si stěžuje na šumění krve v tepnách partnera, tomu bych přál na

---

<sup>45</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 518.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 150.



pár dní šumění, jaké prožívají Demkovi.“<sup>47</sup> Groteskní, obludná podoba Síríusovy ženy Lálaly, kterou vypravěč konstruuje, vrcholí ve scénách jejího pohřbu a následného uložení ostatků do mauzolea. Přátelé a pozůstalí jsou prezentováni jako Lálalini otroci, kteří se chodí dívat na její rakev vystavenou v mauzoleu jako do zvláštního zábavního parku, mezi Lálalínými obdivovateli jsou mimo jiné třeba podivné trpaslice. Jde o absurdní výjevy: „Mauzoleum bylo nasvícené, takže návštěvníci dobře viděli, jak i v den otevřených dveří po něm leze mnoho dobrovolných uklízečů. Košťaty, hadry a ohromnými houbami plnými pěny stále dokolečka čistili a leštili mramorové desky. Pro některé z nich tato činnost představovala možná jedinou zábavu, kterou na světě poznali. Velká fronta před vchodem se tvořila od časného rána, ale během odpoledne se ještě prodlužovala. [...] Odborníci z Veselého divize mumii v sarkofágu kvůli větší věrohodnosti její nepomíjejícínosti obklopili špičkami rohlíků, stužkami z lidské kůže apod. Šlo o předměty každodenní potřeby, nicméně jejich naaranžovanost nutně působila poněkud strnule. Trpaslice ale návštěvníkům prohlídku oživovaly líčením různých historek.“<sup>48</sup>

Nesnesitelnost druhého člověka a nepříjemnost jeho fyzické přítomnosti se jako témata opakují i v rámci jednotlivých epizodních scén, například v hospodě během třídního srazu: „Mrňous se mile usmál, vzal do svých malých dlaní Síríusovu ruku a začal mu ji hladit. Přitom s těžkopádnou výslovností příjemným hlasem povídal stále dokolečka: Víš, že jsem rád, že jsem tě viděl? Seš opravdu bezvadnej. Věříš, že tě mám rád? Už ti to někdo řek? Sirko. Seš bezvadnej. Ty seš ze všech nejlepší. Víš vo tom? Já tě zbožňuju. Ty seš fakt spasitel. Nevadí ti, že to říkám? Síríus byl zaskočen. Při svém pokusu o odchod z rezidenční restaurace počítal pouze s obvyklým přemlouváním, aby ještě nechodil. Vyznání lásky však bylo ve své nečekanosti snad ještě horší. Později, když na Mrňouse vzpomínal, pojal podezření, zda ty něžnosti nebyly jen rafinovanější formou agresivity. [...] Jeho nicméně stále znepokojuje, jak tehdy ve snaze nějak ohleduplně se vyprostit, řekl Mrňousovi, že má teplé ruce. Hlazení si tím akorát prodloužil, včetně ještě lyričtějšího slovního doprovodu. Nakonec mu nezbylo než použít k vyproštění síly. Aby psychický dopad svého počínání zmírnil, řekl: Ty seš taky bezvadnej.“<sup>49</sup> Zde lze zmínit techniku vyprávění, kterou je někdy tohoto dojmu nesnesitelnosti docilováno. Vypravěč se zaměřuje na detail, analyzuje projevy

---

<sup>47</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 231.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 668–669.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 37.

lidského chování, popisuje trpělivě posunky a grimasy, kterých si mimoděk postavy všímají a které se jim vrývají do paměti a následně při jiných příležitostech vybavují. Spatřený pohyb nebo výraz tváře mohou také nabývat symbolického významu, podobně jako se v citované ukázce Síriusovi vrývá do paměti a vybavuje nepříjemný dotek vtíravého bývalého spolužáka.

Právě detailní zachycení přivádí k dalšímu podstatnému prostředku, jímž vzniká pokřivení fiktivního světa a neobvyklost jeho obyvatel – k hyperbole. Zveličení a krajnost, do níž jsou dováděny popisy tělesných detailů, ještě umocňuje skutečnost, že mnohé postavy přímo definuje v průběhu textu opětovně zmiňovaný fyzický nedostatek, postižení či abnormalita. Třeba Pohunčina kolena: „Dokonce začal vážně uvažovat, zda by se mu Pohunka nemohla přece jenom líbit. Jupiterova dcera je samozřejmě na pohled krásnější a elegantnější, ale s paní da Vinci si můžu zajímavěji povídat. Jenomže proč aspoň při chůzi neohýbá nohy v kolenou? Třeba se nejedná o nic vážného. Nejspíš byla z té dlouhé noční procházky Skládačkou unavená. Ovšem bere nějaké léky.“<sup>50</sup> Návrtnými motivy jsou různá ochrnutí, invalidita, amputace, respektive absence končetin, která je připomínána například u Rebečina jednohého manžela Maškara nebo do krajnosti u Lálaliny matky: „První Otrok. Jemu dokonce museli amputovat pro pokročilé opotřebování všechny končetiny.“<sup>51</sup> Ilustrativní je zde rovněž v souvislosti se jmény ukázka vypravěčova popisu osob, které přihlíží Síriusovu příchodu v úvodní kolektivní scéně románu, během níž jednoho po druhém představuje: „Nedaleko nich, v košili rozepnuté u krku, stojí obklopen hloučkem periferistů Bé 1, manžel Popelové, zatímco Bé 2, manžel Jásonové, který má těž u krku rozepnutý knoflíček, působí vedle stromu osaměle. Třetí s rozhalenkou však není Bé 3, nýbrž jednohý škrtič Maškar. Vůbec je s podivem, kolik máme mezi výletníky jednohých. Rovněž přišel Němý.“<sup>52</sup>

S hyperbolou a groteskností souvisí i snové výjevy a fantastické prvky, díky kterým se román podobá prózám magického realismu – vystupují tu postavy čarodějnic a jasnovidek, levitující děti Jásonové, osoby s údajnými nadpřirozenými léčivými a očistnými schopnostmi. Všechny tyto nezvyklé alternativy k onomu materiálnímu, povrchnímu světu, v němž Sírius Demek pobývá,<sup>53</sup> vzápětí vypravěč různě relativizuje. Jednou se jedná pouze o cizokrajný módní výstřelek: „Ačkoliv

---

<sup>50</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 192–193.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 514.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>53</sup> Srov. kapitolu „Chiliasmus“.

prohlašovala, že tu nadpřirozenou schopnost má v Modabendě polovina obyvatel, nikdy Demek od cestovatelky neslyšel o nějakém konkrétním zázraku, kterého by tam byla svědkem.“<sup>54</sup> Jinde se ukáže, že čarodějnice bohyně Sana Vedová, která má být obdařena nadpřirozenými schopnostmi, je pouhou podvodnicí, která neúspěšně léčí Síriusova syna chozením po dětském pokoji. Tím se i tyto „ztroskotávající“ magické motivy, jež nenaplňují konvenční očekávání, řadí spíše po bok „nefunkčním“ odkazům na postavy z mytologie a historie. Pomocí vypravěčovy ironizace a rozrušování navykých významových vazeb celé nesourodé obyvatelstvo fiktivního světa *Spasu* drží pohromadě jenom jako panoptikum. Už vypravěčovo uvádění jednotlivých postav během úvodní scény připomíná tón pouťového vyvolavače, který komentuje scénu, jako by šlo o jeviště. Svět *Spasu* evokuje divadelní kulisy, mezi nimiž se pohybují a střídají lidé různých nepřehlédnutelných abnormalit, nezvyklých vlastností, ale o to suverénnějšího jednání. A je to opět právě vypravěčova optika, skrze kterou jsou tyto krajnosti a rozpornosti vůbec rozeznávány.

---

<sup>54</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 346.

## Sírius

Ústřední hrdina románu působí v tomto panoptiku od počátku cizorodě. Kromě toho, že do hotového fiktivního světa v úvodu přichází odjinud, neustále upomíná na již zmíněné kontrastující místo svého dětství nazývané Slzavé údolí či synonymně například jako „kamenitá krajina“ nebo „svět za viaduktem“. Sírius od svého vstupu do románu plní „misi“, která spočívá v lítosti a soucitu se vším, co ho obklopuje, úsilí věci pochopit a zachránit, mimořádné empatii a konání dobra. Snaha se za každou cenu zavděčit všem ale zanedlouho Síriusovy vztahy s jednotlivými postavami očekávatelně zkomplikuje. Síriusův vznešený úkol, již v rámci scény jeho příchodu představený jako nedosažitelný, nakonec v praxi znamená bezohledné zahledění do sebe, které je ostatními postavami interpretováno jako sobectví a pokrytectví. Nezařaditelného Síriuse lze také chápat jako jednoho z modernistických konstantně bloudících románových hrdinů, neschopných k nikomu a k ničemu, co je obklopuje, doopravdy přilnout. Jako postavu, u níž, jak naznačil ve své kritice Marek Vajchr,<sup>55</sup> lze nalézt podobné charakterové rysy jako u typologicky spřízněného Dona Quijota nebo knížete Myškina. Marnost a bláhovost jeho počínání je opakovaně tematizována: „Připadám si jako metař, který ať dělá seberozmáchejší pohyby, všechno spadané listí stejně nikdy nezamete.“<sup>56</sup>

Již na začátku románu vypravěč předem oznamuje, že misionář svých cílů nedosáhne, a „mise“ se postupně stává spíše výmluvou, proč pasivní Sírius nikdy nezaujímá žádné rozhodné postoje. Snění o velkoleposti vlastního poslání a spasitelský komplex ho totiž v neposlední řadě odvádějí od skutečných činů a vzdalují ho i nejspřízněnější postavě, jeho synovi Mimovi. Jejich neustálé míjení a vzájemné nepochopení takřka pokaždé připomíná do různé míry rozpačitou tragikomickou konverzační scénku. Přesto se i pár Mimových slov vyřčených v nejbanálnější každodenní situaci Síriusovi zdá jako osudná formule a každý společný zážitek či vzpomínka pro něj nabývá alegorického rozměru: „Přitom svůj postoj k manželce si

---

<sup>55</sup> Vajchr, Marek: „Matouškův špás“, in: *Kritická Příloha Revolver Revue*, 2003, č. 25, s. 62–64. Vajchr postavu analyzuje důkladněji a paralelu s Donem Quijotem volí s ohledem na jeho vztah k románovému tvaru. Taktéž u zmínky hlavní postavy *Idiota* Fjodora Michajloviče Dostojevského je Vajchrova formulace nuancovanější, píše o „rozvětven[ém] rodokmen[u] literárních předků knížete Myškina“ (tamtéž, s. 62). Nacházení typologické příbuznosti tohoto typu však nepovažuje za vyčerpávající způsob, jak Síriuse jako postavu charakterizovat.

<sup>56</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 194.

nijak neproblematizuje, zatímco proč byl potrestán jeho jediný syn, když je tak dobrý, se marně snaží pochopit. K žádnému závěru nemůže dospět. Jen stále slyší *už zase* a připravuje bylinkový čaj. Bloudí jako ve snu mezi zoufalstvím a neštěstím. Li Ju se bojí, aby zas nebyla sama, a Pavučinka mu znovu a znovu dává do úschovy kousky roztrhaného Kvída. Prohlíží si je a snaží se na nich objevit hmatatelné stopy příčin a následků lásky.<sup>57</sup> Právě o Mimovi Sírius uvažuje jako o možném pokračovateli své mise. Mim ale už v průběhu románu jeho proklamované snažení svými skromnými skutky mnohdy překonává, čímž vypravěč Síriusovi nastavuje jedno z řady ironizujících zrcadel-paralel: „Pavučinko, přišla jsi po mně, avšak cíl tvé cesty je mnohem dál. Být ti nablízku je největší štěstí, jaké mě mohlo ve skládačce potkat.“<sup>58</sup>

Sírius se průběžně vymezuje nejen vůči tělesnosti a pudovosti svojí manželky Lálaly – prezentuje se soustavně jako někdo, kdo absolutně hodnotově nesouzní s celkem světa „chiliasmu“, tedy „chuchvalce špíny“, jak ho sám nazývá. Špína se v doslovném i přeneseném slova smyslu stává leitmotivem, na který tematicky navazují zmíněné očištné schopnosti různých nadpřirozených bytostí. Leitmotivem je rovněž právě její opak – například v podobě tak zvaného „očištného rodinného trápení“, spočívajícího v mučednickém překonávání úskalí soužití s nesnesitelnou manželkou ve snaze vyhovět všem lidem bez rozdílu. Síriusova duchovní povýšenost nad fyzickou stránku života na „chuchvalci špíny“ (jež je v próze nezřídka popisovaná také za pomoci znepříjemňující hyperboly a detailu) je ale stejně jako ostatní misionářovy úspěchy iluzorní, jak vypravěč neopomíná s rostoucí intenzitou zdůrazňovat. Když Sírius nedostává svým cílům a nedrží se svých přesvědčení, vypravěč na jeho selhání a sebeklam ironicky upozorňuje četnými doprovodnými hodnotícími komentáři. Jedním z méně nápadných prostředků, jak je tento vztah vypravěče k Síriusovi vyjádřen, jsou i Síriusův osud zdvojující epizodické příběhy, které s tím jeho tak vstupují do ironického dialogu.

---

<sup>57</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 95.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 394.

## Ironie

Vyprávění bylo charakterizováno jako ironizující a je-li již opakovaně upomínáno na vypravěčovu ironickou distanci, je třeba tyto pojmy s ohledem na tradici jejich výkladu specifikovat. Reflexe fenoménu ironie je zpravidla spíše součástí filozofických a obecně estetických úvah, uplatňuje se však i jako jeden z literárněvědných analytických pojmů, a to v několika významech. Ironie je jednak definována jako tropus, takový posun významu, v němž je jisté sdělení ve skutečnosti v daném kontextu míněno a chápáno jako svůj protiklad. Zvláště v moderní literatuře se však ironie může stávat konstitutivním prvkem celého vyprávění<sup>59</sup> a klíčovým vypravěčským postupem, např. ve smyslu literární mystifikace. V užším významu využívá pojem ironie například lingvistika a rétorika, ale označovat může celou myšlenkovou kategorii, prostupující napříč kulturou, a termínu je využíváno také pro pojmenování (sebe)stylizace a (životního) postoje či světonázoru svého druhu (tak se ironie jevila teoretikům primárně německého romantismu). Proměnlivost obsahu pojmu ironie mapuje řada přehledových publikací, které nastiňují dějiny rozumění termínu s přesahem i do moderního a postmoderního myšlení 20. století.<sup>60</sup> V souvislosti s Matouškovou prózou lze uvést dva pozoruhodně odlišné koncepty: definici Paula de Mana, jenž přiléhavě vystihuje podstatu ironie, a následně pojetí Vladimira Jankélévitcha, jehož dílčí postřehy poskytují pro čtení *Spasu* dobrou oporu.

Paul de Man ironii nahlíží ve stati „Rétorika temporality“,<sup>61</sup> publikované poprvé roku 1969, předně jako rétorickou figuru související s alegorií a symbolem. V rámci přednášky s kierkegaardovským titulem „The Concept of Irony“<sup>62</sup> z roku 1977 se v návaznosti na fragmenty Friedricha Schlegela dobírá konkrétní definice ironie

---

<sup>59</sup> V „Teorii románu“ Györgyho Lukáse je sama románová forma v jistém smyslu ztělesněním principu ironie – má procesuální povahu, vyznačuje se bytostným neklidem, nezavršeností. První oddíl „Teorie románu“ Lukács uzavírá slovy: „Ironie jako sebezrušení subjektivity, která došla až do konce, je nejvyšší svobodou, která je možná ve světě bez boha. Proto není pouze jedinou možnou apriorní podmínkou skutečné objektivitu, jež totalitu vytváří, nýbrž povznáší současně tuto totalitu, román, v reprezentativní formu doby, neboť kategorie výstavby románu jsou konstitutivně úměrné stavu světa“ (*Metafyzika tragédie*; přel. E. Hartlová; Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 143).

<sup>60</sup> Například Colebrook, Claire: *Irony*. London: Routledge Publishing, 2004, 195 s.

<sup>61</sup> de Man, Paul: „Rétorika temporality“, in: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. V. Zuska. Praha: Karolinum, 2004, s. 115–153.

<sup>62</sup> de Man, Paul: „The Concept of Irony“, in: P. M.: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, s. 163–185.

jako „permanent parabasis of the allegory of tropes“.<sup>63</sup> Perspektiva rétoriky de Manovi umožňuje popsat ironii jako neustálé odklánění očekávaného významu, narušování započaté narativní linie a destrukci koherentních promluv. Tedy v jádru právě jako Schlegelovu permanentní parabázi („eine permanente Parekbaze“<sup>64</sup>), již lze opsat také lingvistickým termínem anakolut, třebaže toho se zpravidla užívá při popisu syntaktických vztahů. Ze strany subjektu vyžaduje akt ironie schopnost distance, v Baudelairových esejích o smíchu<sup>65</sup> dokonce zdvojení subjektu a sebe-odcizení: „Ironický jazyk štěpí subjekt na empirické já, které existuje ve stavu neautentičnosti, a na já, které existuje pouze ve formě jazyka, jež ztvrzuje poznání této neautentičnosti. Což z něj však nedělá autentický jazyk, protože vědět o autenticitě není totéž jako být autentický.“<sup>66</sup> Ač na jiné úrovni, jde o podobný typ distance, ke které dochází v každém jazykovém vyjádření, jehož podstatou je negace a zneprítomnění označované skutečnosti. Charakteristickou funkcí tropu je zastupování – nepříliš užívaným českým ekvivalentem slova tropus je „zástupek“ – a určitý typ posunu od původního významu. Po aktu ironie dle Paula de Mana vzniká a zůstává trhлина, nepřeklenutelná významová diskontinuita, související s ústředním tématem jeho studie, časovou zkušeností: „Akt ironie, jak ho nyní chápeme, odhaluje existenci temporality, která rozhodně není organická v tom, že se vztahuje ke svému zdroji pouze v pojmech distance a difference a neumožňuje žádný konec, žádnou totalitu. Ironie rozděluje proud časové zkušenosti na minulost, která je čirou mystifikací, a na budoucnost, která navždy zůstává sužována znovuupadáním do neautentického.“<sup>67</sup>

U jiných teoretiků ironie, jako u Vladimira Jankélévitche, nicméně může být existence této trhliny teprve předstupněm fáze ironického pohybu ústícího v syntézu. Jankélévitchův spis *L'Ironie ou la bonne conscience* z roku 1936<sup>68</sup> je v řadě přehledových příruček o ironii autorů anglosaské tradice opomíjen. Paul de Man zmiňuje v „Rétorice temporality“ pouze francouzský titul jeho práce jako jistý protiklad k Baudelairovu pojetí ironie jako ničivě působící síly, „i když je jistě možné,

<sup>63</sup> de Man, Paul: „The Concept of Irony“, in: P. M.: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, s. 179.

<sup>64</sup> Cit. dle tamtéž, s. 179, poznámka pod čarou 20.

<sup>65</sup> Srov. Baudelaire, Charles: „O podstatě smíchu a obecně o komičnu ve výtvarném umění“, in: C. B.: *Úvahy o některých současnících*. Přel. J. Vladislav a kol. Praha: Odeon, 1968, s. 227–244.

<sup>66</sup> de Man, Paul: „Rétorika temporality“, in: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. V. Zuska. Praha: Karolinum, 2004, s. 138.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>68</sup> Česky Jankélévitch, Vladimír: *Ironie*. Přel. M. Hybler, N. Cuhrová. Praha: Oikoymenth, 2014, 150 s.

že volba titulu byla sama ironií“.<sup>69</sup> U Baudelaira ironické rozpojení „není v žádném případě uklidňujícím a vyrovnaným procesem, navzdory skutečnosti, že jeho součástí je smích.“<sup>70</sup> Ironie má v tomto ohledu u Jankélévitche odlišné rysy: „Ironie je dobré vědomí, které je hravé: ne jednoduché a přímé dobré vědomí, ale dobré vědomí pokroucené a zprostředkované, které samo sobě ukládá *cestu k antitezi a návrat od ní*. [...] Ironik je naopak [proti pouhému hráči – L. M.] hravým dobrým vědomím, které může postupně vytvářet i ničit, přivolávat i odvolávat.“<sup>71</sup>

Jankélévitch se na rozdíl od Paula de Mana nesoustředí pouze na rétorickou podstatu ironie a jeho kniha, která současně během výkladu může suplovat historiografický přehled proměn chápání ústředního pojmu, je zřetelně odlišná už z hlediska stylu a žánru. A výrazně odchylný je také záběr zahrnovaných příkladů, z nichž některé nelze ani převést do roviny jazykového materiálu – autor rozpoznává a interpretuje nejrozumnější projevy ironie rozptýlené v každodenní lidské komunikaci, v literárních textech, ale i třeba v motivech výtvarných děl či v hudebních kompozicích. Elementární charakteristika ironie jako tvrzení, jež je v rozporu či významovém napětí se sdělovaným obsahem, je sice srovnatelná s Paulem de Manem, ale tento velmi obecný soulad o vztahu obou koncepcí ironie příliš nevypovídá. – Rozpor mezi Jankélévitchem a Paulem de Manem je patrný již v přístupu k základním pramenům, konkrétně k představitelům německého romantismu. Jankélévitch je považuje v zásadě za pozéry a konformisty, Friedricha Schlegela označuje za „falešného ironika a Sókrata z výčepu.“<sup>72</sup>

Co je podstatnou odlišností od pojetí de Mana a co konečně souvisí s podněty, které Jankélévitch představuje při výkladu uměleckého díla, je zdůraznění kreativní a zpřesňující podstaty ironie. Ironie má u Jankélévitche kritickou a subverzivní sílu a onen „pohyb ironického vědomí“, jak zní titul jednoho z oddílů jeho knihy, pozitivní konotace, ačkoli může působit v důsledku destruktivně. Autor odkazuje k tvořivému a obohacujícímu potenciálu, intelektuální hravosti a korigující tendenci sokratovské ironie: „Ironie (především ta, která není opovržlivým výsměchem nebo tmářským zesměšněním) se obrací k intelektu; probouzí v druhém bratrskou, rozumějící,

---

<sup>69</sup> de Man, Paul: Rétorika temporality, in: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. V. Zuska. Praha: Karolinum, 2004, s. 138.

<sup>70</sup> Tamtéž.

<sup>71</sup> Jankélévitch, Vladimír: *Ironie*. Přel. M. Hybler, N. Cuhrová. Praha: Oikoymenth, 2014, s. 43. Zvýraznila L. M.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 96.



inteligentní odezvu.“<sup>73</sup> Zdůrazňuje její osvobodivost a moc – zdánlivá bezvýchodnost vzniklé trhliny tematizované v baudelairovských pasážích u Paula de Mana střídá u Jankélévitche rozmar humoru a hry, produktivní intelektuální pohyb. Podvojnost zde není nezvratným rozpadem, ale naopak výhodným vědomím různorodých rolí, jež lze zaujímat. Ironie může přímo sloužit k sebepotvrzení: „Právě když budíme dojem *opačný*, jsme sami sebou s větší rozhodností.“<sup>74</sup> Ironie se u Jankélévitche taky prezentuje zpravidla jako součást dialogu, a protože je gnostická, nikoli pouze jako projev rozdvojeného a odcizeného subjektu. A dialog, má-li být úspěšný, směřuje k vzájemnému rozumění zúčastněných stran, ač ironik a ironizovaný zastávají odlišné pozice. Toto optimistické pojetí, počítající s jasnožřivostí a porozuměním účastníků dialogu, nesouzní například s německou romantickou ironií.<sup>75</sup>

Přestože Jankélévitche umělecké dílo obecně popisuje ve výše naznačených souvislostech spíše jako statickou výslednici ironického aktu, některými aspekty jeho pojetí ironie jako neklidné, kreativní, neustále se obnovující činnosti se lze inspirovat právě i při interpretaci literárního textu. Jedná se však o specifickou situaci, v níž se ironie stává hybatelem vnitrotextových vztahů fiktivního narativu a kdy lze proto aplikovat Jankélévitcheovy výroky omezeně a s jistou opatrností. Podstata vztahu mezi sebevědomým vypravěčem *Spasu* a fiktivním světem, ačkoli jde o literární dílo jako o celistvý a završený artefakt, představuje v románu dynamický proces, dění, které spočívá právě v tvůrčí činnosti, aktivním, proměnlivém a reflektovaném budování fiktivního světa, do něhož se promítá vypravěčovo hodnocení. O důležité roli ironie v Matouškově *Spasu* se zmiňují ve svých recenzích románu například Marek Vajchr<sup>76</sup> nebo Michal Schindler.<sup>77</sup> Za klíčový prostředek „udávající románu základní tón“<sup>78</sup> ji označil Jan Štolba, který současně podotkl, že ironie má v textu právě spíše syntetizující, smířlivou povahu a funguje zde mj. jako „účinný filtr“.<sup>79</sup>

---

<sup>73</sup> Jankélévitche, Vladimir: *Ironie*. Přel. M. Hybler, N. Cuhrová. Praha: Oikoymenth, 2014, s. 51.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 57. Zvýraznil V. J.

<sup>75</sup> Srov. též např. Černý, Václav: „Smích a soud ironikův“, in: V. Č.: *Tvorba a osobnost I*. Ed. J. Šulc. Praha: Odeon, 1992, s. 41–45.

<sup>76</sup> Vajchr, Marek: „Matouškův špás“, in: *Kritická Příloha Revolver Revue*, 2003, č. 25, s. 62–64.

<sup>77</sup> Schindler, Michal: „Na spasení není nikdy (dost) pozdě“, in: *Tvar*, 2002, č. 6, s. 2.

<sup>78</sup> Štolba, Jan: „Alespoň nám zůstalo ještě nějaké bílé místo“, in: *Host*, 2002, č. 4, s. 9.

<sup>79</sup> Jan Štolba právě tento zjemňující faktor v kritice hodnotí: „Ačkoli mě *Spasova* ironie okouzlovala, vskrytu jsem vždy čekal na chvíli, kdy se ‚děj‘ proboří do prostoru ožehavějšího, než je ten, kde je vše ‚ošetřeno‘ ironickou distancí. Chvilke propadu do zjištění a vydanosti jsou zároveň i chvílemi dramatického smířování se se světem. Tak působí citovaná scéna závěru srazu abiturientů: co tu Mrňous říká, zní snově ambivalentně, ale i zlověstně reálně; toto už text nezapouzdruje ironií [...] je to hlas *zevně* té neprodyšné kruhové obrany, již ironie textu propůjčuje“ (tamtéž, s. 13).

## Ryba a Polárka

Ironická povaha vypravěčova konstruování fiktivního světa byla připomenuta také u hyperbolizace a karikovaných postav i v souvislosti s pošetilými snahami hlavního hrdiny Síriuse. Hodnocení však nemusí být formulováno a zdůrazněno pouze „čistou“ ironií v podobě vyslovené protikladnosti a zjevných vypravěčových posměšků. V románu je vyjádřeno také poněkud subtilnějšími prostředky. Jedna z vedlejších dějových linií prózy je tvořena nesoustavnými zmínkami o příběhu skladatele Ryby.<sup>80</sup> Ten představuje paralelu k osudu hlavního hrdiny samého, zrcadlí jeho situaci, čímž koriguje její předpokládané, jakoby vždy předurčené vyznění, a uvádí děj do pozměněných souvislostí. Jako ironický akt má tedy zdvojení příběhů a odchýlení od hlavní dějové linie tvořivý a zpřesňující efekt, upomínající na jednu z Jankélévitchových tezí o ironii: „[I]ronie je samotnou pohyblivostí vědomí, duchem, který neustále ruší své vlastní výtvoř, aby si zachoval svoji živost [...]“<sup>81</sup> Vědomí násobenosti motivů a dějů také vyžaduje stále zdůrazňovaný dialog, kdy Jankélévitch předpokládá, že aby mohl být akt ironie uskutečněn, musí být jako ironický akt chápán.

Skladatel Ryba je otec dvanácti dětí, který nedaleko Oretora jednoho dne v blíže nespecifikované minulosti, jež by mohla být v kontrastu se soudobým „chiliasmem“ chápána jako „Zlatý věk“,<sup>82</sup> zašel do lesů, kde si podřezal hrdlo: „Ryba se pohyboval dle svědectví nejstaršího syna Marciuse rychlou chůzí. Tentokrát snad přímo běžel. Pospíchal, jako by ho kdosi či cosi pronásledovalo. Měl vysoké čelo, krátký plnovous a štíhlou, atletickou postavu, která obzvláště vynikla při pohledu proti obzoru. Slunce svítilo, ale foukal studený vítr. Bylo by nespravedlivé vyčítat skladateli, že se ani nerozloučil.“<sup>83</sup> Ryba stejně jako Sírius čelil neutěšené rodinné situaci, požadavku praktičtějšího přístupu k životu, který omezoval jeho práci na vytyčených úkolech.

Na kopec u Oretora, na němž děti našly mrtvého Rybu, jede Sírius jako turista na klíčový cyklistický výlet se svým synem v závěru románu, v době, kdy si je již vědom nastávajícího konce své vlastní, nezdařené mise: „Demek byl však smutný z předtuchy

---

<sup>80</sup> Zdrojem této fabule je osud Jakuba Jana Ryby (1765–1815).

<sup>81</sup> Jankélévitch, Vladimir: *Ironie*. Přel. M. Hybler, N. Cuhrová. Praha: Oikoymenth, 2014, s. 146.

<sup>82</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 652.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 651.

skutečného konce.<sup>84</sup> Spolu s gradací, ústící v závěru románu v Síriusovu narůstající melancholii provázející konec mise, je zahrnutí podobnosti s Rybou jedním ze zdrojů stupňování a zintenzivnění ironie. O Rybovi a jeho trápení – ale současně vlastně rovněž o Síriusovi a jeho misi – vypravěč podotýká: „Ostatně hudbu považoval pouze za nej přijatelnější způsob, kterým lze sobě i druhým trochu zpříjemnit utrpení, či přesněji čekání na utrpení. Samotnou bolest pochopitelně ani sebekrásnější hudba nezmírní. To věděl moc dobře. Měl stále větší pochybnosti o smyslu své činnosti, ale stejně stupňoval úsilí složit co nejvíc mší. Staly se pro něho doslova mánií, zatímco děti se mu svým okázalým nezájmem vzdalovaly, a tak jej v jeho pochybnostech jen utvrzovaly.“<sup>85</sup> Síriusova fascinace Rybou ústí ve snové ztotožnění, do něhož vstupuje i jeho syn Mim v roli podobné Rybově synovi Marciusovi z výše citované ukázky: „Už se mu v noci nezdá, že zabíjí Lálalu. Ale předevírem seděl u stolku na chodníku před domem a podle obrázku v knížce o Oretora si podřezával velkým nožem krk. Najednou se lekl a rychle se snažil zakrýt louže krve novinama. Nechtěl vyděsit syna, který šel kolem. Mim si však krve všiml. Viděl i červenou drážku kolem Síriuova krku, ale nevyděsil se. Snad ho to ani nepřekvapilo. Dost opovržlivě se na otce podíval. Určitě si myslel, že to dělám jenom proto, abych na sebe upozornil. Je na mě stále alergičtější.“<sup>86</sup>

Paralelní příběh skladatele Ryby kontrastuje s příběhem Síriuse, jde o narativ, tematizující s odstupem Síriusův osud, o promluvu o jiné postavě, která je ale hlavnímu hrdinovi vnitřně blízká. Postavy Sírius a Ryba nejsou schopny doopravdy splynout, jak by si Sírius přál, časová trhlina mezi nimi je nepřeklenutelná: „Dnes se tím v podstatě netrápíme. Ovšem místo, na kterém k sebevraždě došlo, nepřestane existovat nikdy. Misionář stojí před kamennou mohylou a ani on se pořád ještě nedokáže zcela vžít do Rybových pocitů, aby se rovněž mohl rozběhnout za humny do kopce.“<sup>87</sup> Příběhy jsou ale spjaté svou podobností a jejich propojení je překlenutím „prázdného prostoru“, jenž se mezi nimi otvírá. Rybův tragický osud zakončený sebevraždou ironizuje Síriusovo snažení. Sírius je konfrontován s příběhem Rybova konce, který ho upomíná na marnost jeho počínání, zvýrazňuje a zdvojuje jeho odcizení nejbližším rodinným příslušníkům i neschopnost zapadnout mezi ostatní postavy fiktivního světa.

---

<sup>84</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 656.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 652–653.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 580.

Ve *Spasu* nejde o jedinou epizodní dějovou linii, kterou tak lze interpretovat: srovnatelnou paralelou, která v dílčích významových posunech ironizuje a dotváří hlavní dějovou linii, je i vložený příběh o spisovateli Williamu Polárkovi, jež Síriosovi vypráví sociální pracovnice Galaxia. William Polárka „z pouhé zvědavosti“<sup>88</sup> spáchal sebevraždu a po své smrti se jako přízrak vracel v pravidelný čas k údivu pozůstalých do své pracovny dokončovat svůj rozepsaný román: „Řekla mi, že se ho zeptala, proč není v hrobě. – Musím to dopsat. Věděl jsem, že nemůžu normálně odejít ze světa a nechat svůj příběh nedokončený. Navíc mně nyní přibýlo ještě úžasně zajímavý téma. Tak, prosím vás, nerušte. [...] – Mám na psaní ještě méně času než před sebevraždou, zasyčel na nás.“<sup>89</sup>

Tragikomická snaha za každou cenu dokončit svůj úkol, který je na obtíž celé Polárkově rodině, upomíná na Síriose a ostatně i Rybu: „Paní Polárková byla totiž praktická a energická žena a na svého muže si stěžovala sousedkám už od svatby. Neustále o něm šířila, že nic nedělá. Jenom se učí jako nějaký polyglot.“<sup>90</sup> I s Williamem Polárkou, jehož kniha senzacechtivé čtenáře zaujala pouze díky své neobvyklé genezi a jejíž pokračování záhy upadlo v zapomenutí, Sírios soucítí a ztotožňuje se s ním. A blízkost Ryby a Polárky umocňuje stejné jméno jejich synů – Marcius: „Byl zklamán, ale především ještě víc litoval Williama Polárku. Jeho úděl mu začínal být v ledasčem povědomý. Například dědicové autorských práv si knížku snad s výjimkou Marciuse ani nepřečetli. Navíc jsem měl vztek, když si ‚v exkluzivním rozhovoru‘ pro Citlivce Bětko Polárková stěžovala, že se u nich o půlnoci zase ozývá škrábání. Prý je to budí. Žádná spravedlnost jako by nejen na světě, ale ani po smrti neexistovala. Všude vládne nevděk.“<sup>91</sup>

Výjimečný vztah má mezi svými čtrnácti dětmi Sírios právě se synem Mimem – dokonce dochází ke zdvojení v další epizodní vzpomínce a paralele. V souvislosti s jejich různými společnými zážitky je na několika místech v textu uváděn tragický „paralelní příběh, ve kterém hráli mytické role“.<sup>92</sup> Ten vychází ze vzpomínky na film: „Žádná veselohra to však nebyla. Demek si dodnes pamatuje, jak v závěru filmu řidič couval s nákladákem mezi stromy k okraji strže. Chtěl do ní vyklopit všechno, čeho se potřeboval zbavit. Jeho syn mu stále ukazoval, že ještě může, až se nakonec ten celý

---

<sup>88</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 439.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 441.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 440–441.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 449.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 116.

nežádoucí náklad do strže zřítíl i s nákladákem a s řidičem.“<sup>93</sup> Nákladák věcí, kterých se otec potřeboval zbavit, se jinde mění na „nákladá[k] pln[ý] pokladů, které pro syna celý život hromadil“.<sup>94</sup>

Vztah Ryby a Polárky a současně komplikovanou provázanost narativních rovin *Spasu* ilustruje i další výskyt Rybova příběhu – je také součástí Polárkova románu, který Sírius čte: „*V přízemním domku na malém náměstí s kostelem otec mnoha dětí složil své přenádherné Vánoční oratorium, ale přesto se nezbavil pocitu viny, že není pro rodinu ani pro obec schopen zajistit lepší životní podmínky (kočár, kanalizaci). Nakonec jednoho větrného březnového dne vyrazil ze stavení a rychlou chůzí štvanců ušel během půl hodiny několik kilometrů. Zastavil se až v lese nad sousední vesnicí, kde si jakoby bez důvodu podřezal žíly na krku. Atd. Etc. Atd.* Byl to Ryba z Oretora.“<sup>95</sup>

Síriusovi Galaxiino vyprávění o Polárkovi připomíná zážitky z cest do Oretora, až mu města a osudy obou sebevrahů splývají: „A teď měl najednou neodbytný pocit, že obě města, Oretora a Přesava, vypadají naprosto stejně.“<sup>96</sup> S oběma vedlejšími postavami, Rybou a Polárkou, pociťuje Sírius spřízněnost: „Tady nemůže být nikdo zoufalý, pomyslel si misionář. I spisovatel Polárka a hudební skladatel Ryba by zde určitě našli klid.“<sup>97</sup> Z hlediska vyprávěčova ironického nahlížení hlavní postavy je nápadné, že tyto dva vybrané tragikomické příběhy, velice podobné Síriusově vlastnímu selhávání, doprovází motiv sebevraždy. A již pojem tragikomičnosti implikuje ironické zdvojení – s jistou nadsázkou lze číst paralelní příběh skladatele Ryby jako tragické ironické zrcadlení Síriusova osudu, scény s mrtvým spisovatelem, který ruší při psaní klid pozůstalých, jako jeho komický pendant. I v tomto ztělesněném nesouladu a protikladnosti, tragikomičnosti, jež je Jankélévitchovi ztělesněním původní jednoty komiky a tragiky, lze zahlédnout prvky podvojně ironie, která „není *neutrum* (žádný z obou), ale *utrumque* (oba dohromady): není ‚neutrální‘, ale doslova tragikomická; spíše jedno-i-druhé než ani-jedno-ani-druhé...“<sup>98</sup>

Zmínky o Rybovi a Polárkovi v tomto pojetí vedou k Síriusovi prostřednictvím ironie, hyperbolizace, zdvojení a zrcadlení, k oběma epizodickým příběhům se

---

<sup>93</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 93.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 452.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 440.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 513.

<sup>98</sup> Jankélévitch, Vladimir: *Ironie*. Přel. M. Hybler, N. Cuhrová. Praha: Oikoymenth, 2014, s. 105. Zvýraznil V. J.

vztahují klíčové pojmy teorie ironie a tvořivý princip ironického pohybu, jakým se Jankélévitchova esej odlišuje například od rétoricky zaměřené interpretace Paula de Mana. Nad tematizovanými epizodními příběhy *Spasu* vyvstávají další podstatné motivy a náměty ke komentáři: například zvrstvenost a vztahy mezi románem a do něj vkládanými „umělými“ literárními texty, ale i samo téma literárního tvoření a autorství. Vloženými texty jsou například úryvky Polárkova románu a tematizovanou literárností to, že i Sírův sen byl dílem náhody (námět mu zřejmě ukradla Galaxia, již o snu vyprávěl) knižně vydán jako povídka s titulem „Sen o podřezávání vlastního hrdla“, kterou (zřejmě pod pseudonymem) sepsala „jakási Daniela Blažková“.

## Ironická gradace

Text prózy graduje nejen díky zmíněnému zrychlení opětovně připomínaných scén a motivů, ale rovněž prostřednictvím narůstajícího ironického odstupu vypravěče od hlavního hrdiny, s nímž zprvu soucítí a líčí jeho snahy s pochopením a sympatií. Zvláště od druhé poloviny vyprávění se však hodnocení Síriusova jednání proměňuje. Začíná být karikován podobně jako ostatní románové postavy, ukazuje se, že není o nic lepší než většina, proti níž se svou misí vymezoval, a jeho příběh nabývá tragikomických rysů. Vypravěč zdůrazňuje, jak Sírius selhává, připomíná, že jeho mise nedospívá k žádným výsledkům a například ve vztahu k synovi je přímo kontraproduktivní. Další postavy, jimž Sírius touží různě vyhovět, jsou postupně představeny jako jemu vzdálené, agresivní a nelítostné, Sírius je pak vylučován a stává se nepatřičným: „Všichni se již zkrátka nemohou dočkat, až odletí na Myriády.“<sup>99</sup> Vypravěč vytváří rozestup mezi ním a ostatními postavami: „Je pozoruhodné, kam až se kdo se svou potřebou rozdávat lásku dostal. A nejde jen o *Lianu versus Myriády*. Už po roce to začíná připomínat spíš *Sírius versus omnia* [...]“.<sup>100</sup>

Současně s tímto stupňovaným přehodnocením Síriusovy mise roste míra meta-fikcionalita, vypravěčovo vědomí vlastní moci nad vyprávěním, čili jeho sebevědomí, ironická distance od vyprávěného děje, ironizace aktu vyprávění a tendence zklamat nastolovaná očekávání. Poukazování na Síriusovu bezvýchodnost svědčí o rozšiřující se trhlině mezi fiktivním světem a vypravěčem. A protože vypravěč se Síriusem nejednou souzní, místy může dojít až k jejich ztotožňování, a za předpokladu, že je Sírius vypravěčovou projekcí, lze vyprávění interpretovat také jako rafinovanou gradující sebeironii. Řadu situací, které postavy románu prožívají, lze nazvat poněkud vágním souslovím „ironie osudu“, jež není ve fikci ničím jiným, než ironií vypravěčovou.

Sírius je postupně „blázen“, „cvok“, „hypochondr“, „nevléčitelně pitomý“, „takzvaný misionář“. Jeho úkoly jsou pomocí různých banalit a trapností zesměšňovány: „Místo aby se tedy aspoň cítil v bezpečí, naopak se mu srdce najednou rozbušilo na poplach. Naštěstí ale rychle zjistil, že to, co považoval za vzdálený hluk,

---

<sup>99</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 389.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 403.

bylo jen proudění vzduchu v jeho nosních dírkách. Šlo asi o nejradostnější poznatek, jaký v poslední době učinil, což je trochu málo, uvážíme-li, že měl původně v úmyslu svými schopnostmi spasit lidstvo.“<sup>101</sup> Sírúsovým naivním historkám o vlastním dětství stráveném v péči sociálních pracovníků, o jeho poznávání světa (líčení první zmrzliny, rýže, kecek a podobně) se posluchači spolu s vypravěčem v průběhu románu vysmívají jako absurdním, nepodstatným hloupostem.

Gradace se neprojevuje pouze rostoucím počtem konkrétních ironických poznámek, ale zasahuje i do konstrukční roviny románu. Zvyšuje se počet paralelních příběhů podobných těm o Rybovi a Polárkovi, které napomáhají vypravěči zpochybnit vždy znovu nastolenou stabilitu rozumění románu. Ty jsou také stále explicitněji představovány jako Sírúsova zrcadla. Sírúsus se ztotožňuje například s opuštěným polyglotem: „O kus dál, na lavičce, kterou zrovna mýjeli, uviděl sedět hubeného zanedbaného dědka v dlouhém špinavém kostkovaném kabátě. Řídké šedivé vlasy mu visely přes oči. Na klíně i vedle sebe měl rozevřené nějaké staré tlusté cizojazyčné knihy a slovníky a cosi psal na papírek. Zřejmě nějaké nové slovíčko. Ani ve svých devadesáti letech, navzdory paměti, která mu již nesloužila, se nepřestával učit. Byla to setrvačnost a zároveň marnost nad marnost. Studoval s podivnou zatvzeleností další a další jazyky, jelikož toužil rozumět celému lidstvu, a přitom na něj už dávno nepromluví ani ti nejbližší. Přesto, či spíš právě proto zůstaly slovníky tím posledním, co ho ještě bavilo. V teple trochu zapáchal. – Podívej, zašeptal Sírúsus. Takhle dopadnu.“<sup>102</sup>

V románu se projevuje ještě další forma ironie, s níž se vztahuje vypravěč k fiktivnímu světu, který sám zkonstruoval. Na počátku románu se zdá být vyprávění o vztahu mezi Sírúusem a milenkou Li Ju přímočaře a neironicky budovaným milostným příběhem. Od toho se ale vypravěč sám distancuje, když cituje a komentuje jejich vzájemnou korespondenci a marginalizuje líčené pocity: „*Nevím, jak to zvládnou. Snažím se samotu vyplnit, a ne protrpět. Opsala jsem si program promítání cizokrajných filmů v Interlucerně. Po večeři jsem šla hned jeden z nich zkusit. Žena v lásce. Myslím, že to pro mě bude dobré. Když jsem přišla domů, dala jsem jednu várku do pračky a pak jsem si sedla ke klavíru. Uvědomuji si, že jsem teď opravdu zase sama. Chci ti říct, že jsem měla jediné tebe moc ráda. Velká zkouška bude pro mě cesta do Pejámova, kde jsi mi čítával Sonety, zatímco jsem tě česala, a*

---

<sup>101</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 669.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 643.



*pak jsme se spolu s láskou milovali. Kdybych se tak mohla schoulit u tebe v klíně. Šla jsem se podívat, mají-li na Srpečku otevřeno. Aspoň jsem měla nějaký cíl. O kamarádkách, které se vdávají, se mu tentokrát nezmínila. Ale i bez nich bylo psaní velice dojemné. Z většiny formulací byl Sírius doslova nadšen. Kdybychom však měli smysl dopisu shrnout do jediné věty, asi by jej nejlépe vystihlo, že sny jsou sny a skutečnost je skutečnost.“<sup>103</sup> Tímto úkrokem stranou od vlastního díla, jenž umožňuje sebenahlédnutí svého druhu, vzniká další vrstva metafiktivního sebevědomého vyprávění a prostor pro tvořivou sílu ironického aktu. Jako by vypravěč své vlastní dosavadní vyprávěné dílo zhruba v polovině románu, kde se také objevují právě interpretace Síriusových dopisů s Li Ju, začal různě korigovat, zpřesňovat a kriticky přehodnocovat. Ironie tak na různých úrovních, na nichž se může v literárním textu vyskytovat, tvoří jeden z ustavujících prvků prózy a při jejím popisu se neustále objevují pojmy, které s (jankélévitchovským) aktem ironie souvisí: trhlina, korigování významu, narušení očekávání, distance.*

---

<sup>103</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 331.

## Sebereferenční vyprávění

Jankélévitchova esej o ironii nicméně obsahuje řadu nejednoznačných tezí a pojednává o fenoménu velice obecně už proto, že se neomezuje pouze na jazykový materiál. Poukaz na ideu tvořivé, pozitivní síly ironie, o níž se opíraly předchozí kapitoly, doprovázely další literárněteoretické pojmy, jež je třeba okomentovat i z toho důvodu, že jich Jankélévitch nepoužívá. Jde o termíny jako sebereflexivita<sup>104</sup> nebo metafikce, jejichž spřízněnost s ironií je ovšem patrná například u zmíněného Paula de Mana. Když odvíjí svou definici ironie od Schlegelova sousloví „permanentní parabáze“, dodává, že v případě narativní fikce se parabází „rozumí to, čemu se v anglosaské literární vědě říká ‚vypravěč vědomý si sebe sama‘ (*self-conscious narrator*), autorský vstup, který narušuje iluzi fikce.“<sup>105</sup> To platí právě i pro vypravěče *Spasu*,<sup>106</sup> který děj komentuje, tematizuje umělost a vyprávěnost textu a demonstruje svou obeznámenost s dějem a moc fiktivní svět formovat. V české literární vědě se věnovala románové sebereflexivitě např. Daniela Hodrová v kapitole sborníku *Poetika české meziválečné literatury*.<sup>107</sup> Její vznik přisuzuje potřebě „hledat nová řešení“<sup>108</sup> žánrových forem a v souvislosti s tvorbou první poloviny 20. století ji považuje za polemickou reakci na realistický a naturalistický román, který se svou literárností naopak snaží zastírat. Souhrnnější úvahu o podobách narativní sebereflexivity a textových forem sebevědomí poskytuje kniha Lindy Hutcheonové *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*<sup>109</sup> rekapitulující různá teoretická pojetí metafikce s ohledem na literární tradici, subjekt autora, vypravěče či čtenáře. Toto sebevědomí může nabývat v literatuře mnoha podob, ale už dle aluze<sup>110</sup> v názvu studie je patrné, co jednotlivá metafiktivní díla dle Hutcheonové spojuje: proměna

<sup>104</sup> Sebereflexivita či sebereference však nejsou pouze předmětem literární teorie, souvisí také s teorií subjektu obecně. K ironii a sebereferenci z tohoto hlediska srov. Behler, Ernst: *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle – London: University of Washington Press, 1990, zejm. s. 107–150.

<sup>105</sup> de Man, Paul: „Rétorika temporality“, in: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. V. Zúška. Praha: Karolinum, 2004, s. 142.

<sup>106</sup> Vypravěč byl dle terminologie Stanzelova kruhu typických vyprávěcích situací označený za autorského, viz poznámka pod čarou číslo 10.

<sup>107</sup> Hodrová, Daniela: „Sebereflexivní román“, in: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 156–176.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>109</sup> Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980, 168 s.

<sup>110</sup> Autorka tuto aluzi využívá kontinuálně během teoretického výkladu a mýtus tvoří téměř vyprávěcí prvek knihy. Zde jsou tyto konotace uvedeny výběrově.

(žánru románu – s problematikou metafikce je zpravidla spojován francouzský nový román) a především zahleděnost do sebe sama, která může být zhoubná (Hutcheonová píše o hranici mezi auto-reprezentací a anti-reprezentací). Sebereflexivita a sebevědomí se v próze s narcistickými rysy projevují na různých úrovních a zahrnují i metafiktivní žánrové parodie a aktualizace (John Fowles, Miguel de Cervantes, François Rabelais ad.); v krajních případech může zviditelněná vypravěčova aktivita a tematizovaný proces psaní vytlačovat až nahrazovat ostatní „běžné“ dějové linie románu.

*Spas* přílehlavým příkladem této krajní polohy není, ale řada motivů románu se kromě ironie vztahuje také k sebereflexivitě, která potvrzuje sebejistou pozici, z níž vypravěč své soudy vyslovuje. Postavy připomínající svými zvláštnostmi a nesourodostí panoptikum, jimž jejich grotesknost přisoudil vypravěč, se podobají také postavám-loutkám, o nichž se zmiňuje ve výkladu o sebereflexivních románech Hodrová. Zpochybňování věrohodnosti postav, „deheroizaci a relativizaci identity postavy“ označuje za jejich „marionetizaci“,<sup>111</sup> jež implikuje jejich snadnou manipulovatelnost a bezbrannost. Dosud byl vypravěč *Spasu* prezentován jako suverénní hodnotitel a ironik. Oproti jiným metafiktivním prózám se sebevědomým vypravěčem, který si se svými postavami často pohrává (například romány Milana Kundery), tento ale projevy své moci nad postavami a jejich osudem omezuje pouze na proměny způsobu jejich prezentace a sugesci hodnocení. Zřejmě to souvisí s relativně jednoduchou fabulí, ale například Síriusova věrohodnost není narušena vypravěčovým explicitním zásahem a vlivem nějaké dramatické události (ani jeho rozvod netvoří nijak zásadní předěl), ale pouze nuancemi vypravěčovy charakteristiky jeho osoby a mise.

Splyívání vypravěče s hlavní postavou jako jeho projekcí podporuje neznačená přímá řeč a několik nepravidelně rozprostřených míst, jež lze číst jako chvíle, kdy začíná vyprávět sám Sírius. Tyto pasáže nejsou četné, přesto umocňují představu, že jde ve vztahu k němu nejen o ironii, ale sebeironii. Odpovídala by tomu i vypravěčova konstantní soustředěnost na Síríuse, který je po celý román v centru pozornosti a postavou, jejíž psychologii se vypravěč věnuje nejzevrubněji. Ačkoli jde o vypravěče vševědoucího, nikdy Síríuse neopouští, aby konstruoval odbočku, jež se ho netýká – ostatně i epizodické příběhy Ryby nebo Polárky primárně dotváří ten Síríusův.

---

<sup>111</sup> Hodrová, Daniela: „Sebereflexivní román“, in: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 169.

Interpretovat v tomto duchu celý román jako komplexní akt ironie a Síriosovu osobnost a osud jako vypravěčovo zrcadlení by bylo možná přehnané, ale text obsahuje i další náznaky vypravěčova sebeironického sebevědomí, které umožňují o tomto extrému alespoň uvažovat.<sup>112</sup> Nápadnou sebeironickou glosou je například jediná zmínka o „mezinárodní soutěži SPAS (O nejpřínosnější zápletku)“.<sup>113</sup> Ona soutěž v ději románu následně nehraje nijak důležitou roli, ale seberefrenční odkaz na název románu, který je představen jako zkratka, jejíž obsah se nevysvětluje, doprovází posměšná poznámka na adresu celého *Spasu*.

Zrcadlí-li komické snahy Williama Polárky dokončit rozepsaný román Síriosovu selhávající misi, jeho obrazu autora-spisovatele lze analogicky rozumět i jako dalšímu příkladu vypravěčské sebeironie. Polárkův rozepsaný román jako text v textu obsahuje kromě uvedených zmínek o Rybovi několik dalších fragmentů, které odkazují k hlavnímu vyprávění *Spasu*. Polárka popisuje Síriosově „kamenité krajině“ odpovídající „písčitou krajinu“ dětství, kde se nachází obdobné reálie jako v Slzavém údolí: „*Není to chiméra, protože stařeček se stařenkou mě též poznávají. Tváří se úplně jako na začátku, stejně se pohybují, znovu opakují tytéž slova a věty. Komíny, železniční násep, viadukt. Potok.*“<sup>114</sup> Protože William Polárka obývá stejný fiktivní svět jako jeho čtenář Sírios, nemusí znalost podobných míst prokazovat záměrné vypravěčovo zrcadlení románu ve vloženém textu. Ale do nerozsáhlých ukázek z Polárkova díla je zakomponováno i jedno návratné sousloví *Spasu*, konkrétně se vyskytující v úryvku: „*Bude to krásná smrt? Žena se nad tou otázkou pousmála a povalila mě na záda, jako kdyby krásná smrt byla něco sexuálního.*“<sup>115</sup> O „krásné smrti“ hovoří ve velmi podobném kontextu Sírios s Lálalou: „*Takže: Co myslíš, že je krásná smrt? Usmála se. Potěšilo ji, že třeba přišel konečně k rozumu a zase se s ní baví. – Krásná smrt? No vida. Co tebe všechno nezajímá. A spiklenecky přivírá oči, jako by krásná smrt byla něco sexuálního.*“<sup>116</sup> Vztah mezi vloženými úryvky z Polárkova románu a ostatním rámcujícím textem *Spasu* tudíž představuje jedno z dalších významových zvrstvení a paralel. Polárkův příběh za tohoto předpokladu nejen ironicky koriguje obraz Síriose, ale současně odkazuje k samotnému sebevědomému vypravěči.

---

<sup>112</sup> Stranou je ponechán možný rozměr autobiografický, na který poukazuje například Michal Schindler.

<sup>113</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 396.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 445.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 444.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 111.

## Skládačka

Druh paralelismu, na nějž upozorňuje hned několik předchozích kapitol, má podobně jako sebereferece literárněteoretické ukotvení. Zrcadlení také souvisí s ústředním odkazem na mytologického Narcise v práci Lindy Hutcheonové a v uměleckém díle tvoří jednu z možných konkrétních realizací narativního sebevědomí. Tradičně se tento princip zobrazení nazývá *mise en abyme*<sup>117</sup> a je jedním z dominantních projevů sebereferece ve *Spasu*. Reduplikace a zmnožení různého typu tvoří konstrukční princip textu, díky němuž se mnohdy na první pohled disparátní motivy nebo příběhy sdružují. *Mise en abyme* znamená důsledné zdvojení určité předlohy a ve *Spasu* se prostřednictvím jednoho opakovaně uváděného motivu tímto způsobem duplikuje celý jeho fiktivní svět. Román se primárně odehrává v městském prostoru jménem Skládačka. Jeho název funguje jako mluvící jméno, protože skrze něj vypravěč reflektuje a pojmenovává charakter prozaického textu, jenž jako by vznikl právě skladbou, komponováním či připojováním látky dle určitého klíče. (Jméno Skládačka bývá někdy dokonce návodně uváděno i s malým počátečním písmenem.) Pojmenování města je dalším důkazem sebereflexe literárnosti *Spasu* a vypravěč volbou mluvícího jména zároveň sugeruje interpretaci.

Město Skládačka se v románu zrcadlí v podobě své umělé zmenšeniny-modelu. Hvězdář Bečvář v jedné z vedlejších dějových linií společně s manželkou staví ve svém bytě skládačku, která se má stát přesnou kopií města Skládačky v jednom strnulém okamžiku – tvoří tedy rovněž plastický obraz všech v něm synchronně probíhajících dějů. Sírius nejprve během jedné z návštěv Bečvářů vidí rozpracované dílo: „– Chybí nám toho moc. Přitom každý detail je znázorněn naprosto realisticky, včetně souvislostí. [...] S kým se lze na zemi setkat, bude pravděpodobně k nalezení i tam. Oproti skutečnosti však vypadá skládačka pochopitelnější. – Asi je přehlednější, že? –

---

<sup>117</sup> Linda Hutcheonová se o *mise en abyme* zmiňuje, jevem se však zabýval především Lucien Dällenbach. Zpopularizoval termín, jež do souvislosti s uměním přenesl z původní heraldické oblasti André Gide. Hutcheonová připomíná i jeho typologii: „One is a simple reduplication, in which the mirroring fragment has a relation of similitude with the whole that contains it. A second type is a repeated reduplication ‚in infinitum‘ in which the above-mentioned mirroring fragment bears within itself another mirroring fragment, and so on. The third type of doubling is labelled ‚aporistique‘, and here the fragment is supposed to include the work in which it itself is included“ (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, s. 55–56). Podoby, kterých může *mise en abyme* nabývat, závisejí také na možnostech daného média: literatura oproti vizuálnímu zobrazení například druhý typ reduplikace „in infinitum“ prakticky neumožňuje.

Určitě. Jde vlastně o takový absurdní kopcovitý organismus.“<sup>118</sup> Ve *Spasu* deskripce detailů zachycených na artefaktu zabírá několik stran.<sup>119</sup> „Jsou zkrátka na té skládačce všelijaké situace. Je možno si ji prohlížet celá léta a stále lze objevovat něco nového. Ten, kdo tu skládačku nakreslil, musel být skvělý pozorovatel a trpělivý umělec,“<sup>120</sup> podotýká o dílu vypravěč. Popis modelu není uzavřený – volně přechází v další vyprávění, které jako by se od daného okamžiku plynule odehrávalo právě ve zmenšenině. V závěru románu Bečvářovi skládačku dokončí a Síríus si ji prohlíží: „Skládačka byla velice rozměrná a těžko by šlo vůbec spočítat, z kolika nepravidelných miniaturních výseků byla sestavena. Přitom se při skládání muselo najít pro každý ten atom jediné správné místo, protože všechno zde již bylo dopředu dáno. Takže tenhle celek, tenhle výsledek je jediná možnost.“<sup>121</sup> Zlom nastává, když se model začne pohybovat, umělé postavičky žít a v rámci jakési fantastické vize se protne Síríusova skutečnost pozorovatele zmenšeniny s děním v miniatuře, a příběh v příběhu se tak opět propojí s hlavním vyprávěním.

Paralela mezi fiktivním prostorem a jeho zmenšeninou znamená i možnou paralelu mezi tvorbou modelu města a psaním *Spasu*. Vztah mezi Bečvářovou skládačkou a celým románem naznačuje i jedno přirovnání: „Skládačka je vlastně velkej román bez kapitol,“<sup>122</sup> které vyřkne Síría (jejíž jméno odkazuje k mužskému protějšku Síríusovi). Při líčení detailů zmenšeniny je také akcentována proměnlivost a téměř „intertextuální“ zvrstvenost některých míst na modelu posilující analogii skládačka-román: „Tahle velkolepá Skládačka je přitom jen poslední verze. Většina staveb z verzí předchozích ovšem již neexistuje. Pouze jsou ta místa nadále určitě prostoupena nepřenosnými a nevymýtitelnými emocemi.“<sup>123</sup> Vypravěč skrze tyto prvky *mise en abyme* znovu seberefektivně poukazuje na nemaskovanou literárnost *Spasu*. Napětí mezi románem a skládačkou navíc využívá také k další sebeironizující poznámce. Zatímco Bečvářova miniatura pojímá celek: „Skládačka zasahovala až na konec světa. Znovu se posadil. Opravdu, každé místečko bylo zaplněné. I ostrov Krz na ní našel. Takže tohle je všechno.“<sup>124</sup> Tuto schopnost vystihnout totalitu románové

---

<sup>118</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 259.

<sup>119</sup> Tamtéž, zejm. s. 259–262 a 625–627.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 262.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 625.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 539.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 629.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 625–626.

vyprávění, v němž zůstávají některé kusy nevyplněné, zapomenuté, nemá.<sup>125</sup> Sám vypravěč, který s ironií nahlíží na Sírúsovo ztroskotávání,<sup>126</sup> nedokáže zprostředkovat celek. Bečvář sice postupně během vyprávění vyplňuje „bílá místa“ na svém artefaktu, ale mimo něj některá „bílá místa“ přetrvávají: „Stále je co poznávat. [...] Aspoň nám zůstalo ještě nějaké *bílé místo*.“<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Srov. kapitulu Čas a uspořádání.

<sup>126</sup> Srov. kapitoly Sírúus a Ironická gradace.

<sup>127</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 606.

## „Chiliasmus“

Tématem prózy je významová integrita v různých podobách, jichž lze nebo nelze dosáhnout, a řada uvedených vlastností textu i konkrétních motivů se vztahuje k představě dovršení celku (v podobě dokončení úkolu, dopsání textu apod.). Neodmyslitelná je ale i od postav – k integritě se vztahuje oslabená individualita, zaměnitelnost a nestálost jmen a charakterů ad. Objevuje se zde princip dvojnictví a rozpolcenosti, například ironická dvojakost komiky a tragiky neurčitého Síriuse, která se do jeho vnější podoby otiskla, když byl určitou dobu částečně ochrnutý: „Demek nalezl možná v ochrnutí aspoň na chvíli svou pravou podobu. Každý se mohl přesvědčit, jak je nejednoznačný. Na levé polovině čela měl vrásky, zatímco pravou polovinu čela měl hladkou. Přitom pravé oko měl uslzené a levé bylo suché.“<sup>128</sup> Problém integrity se nicméně týká i společenské situace fiktivního světa, „chiliasmu“, v němž postavy, které vypravěč s pomocí výše popsaných prostředků představuje, pobývají.

Pojem chiliasmus (neboli millenarismus) pochází původně z náboženské terminologie židovské i křesťanské tradice. V průběhu církevní historie získával rozličné obsahy ovlivněné především odlišnými výklady detailů proroctví ze starozákonní knihy Daniel a některých pasáží Zjevení svatého Jana<sup>129</sup> různých náboženských hnutí a sekt. Obecně však chiliasmus označuje přesvědčení, že na zemi nastane od jistého okamžiku tisíciletá boží říše dobra, ráj na zemi či zlatý věk, kdy věřícím bude vládnout Mesiáš. Matoušekův román tento pojem specificky aktualizuje, s povahou této aktualizace souvisí i náplň Síriusovy mise. Kromě „misionáře“ je totiž Sírius označován za „spasitele“ nebo „mučedníka“ a řada dalších motivů v románu odkazuje k biblické symbolice a pojmosloví (Slzavé údolí). Ráz fiktivního světa je tudíž určen množstvím významově zatížených charakteristik, které se ale v románu od svého tradičního výkladu výrazně odklánějí. Posun mezi náboženským obsahem pojmu a jeho aktualizací ve *Spasu* lze popsat opět jako akt vypravěčské ironie – a

---

<sup>128</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 304–305.

<sup>129</sup> Srov. např. hesla „Chiliasmus“ in: *Ottův slovník naučný* – 12. díl. Praha: J. Otto, 1897, s. 189–190; „Tisíciletá říše“ in: Novotný, Adolf: *Biblický slovník*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1956, s. 1101. Taktéž srov. příslušné části hesel věnovaných knize Daniel a Zjevení svatého Jana např. v *Novém biblickém slovníku* editora J. D. Douglase (Praha: Návrat domů, 1996) či *Slovníku biblické kultury* (Praha: EWA, 1992).



významové vyprázdnění, připomínající „falešná“ mluvící jména postav.<sup>130</sup> Síriusovo spasitelské selhávání rovněž neodpovídá náboženské vizi vládnoucího Mesiáše.

Chiliasmus ve *Spasu* znamená přímo „nevyléčitelnou chorobu“, povrchní, konzumní společenský systém doprovázený uspěchaností a lhostejností. Pojmenovává skutečnost, v níž se oproti obdobím před jeho nástupem („předchiliastický svět“) proměnilo postavení a hodnocení určitých společenských a kulturních fenoménů, relativizovala se například váha vzdělanosti (opuštěný polyglot na lavičce), umění. Marginalizace jakéhokoli projevu duchovního života se však dotýká i Síriusovy mise, jehož mučednictví se omezuje na prožívání zmíněného „očistného rodinného trápení“. Sírius se v tomto systému stává na okraj vyloučeným podivínem<sup>131</sup> a v kontrastu se svou sebestylizací navíc velmi pasivním hrdinou. Chiliastické společenství vyznává dle Síríuse přízemní hodnoty, město je plné podivných institucí, přeplněných bulvárů a obchodů nabízejících zvláštní módní výstřelky. Vypravěč obraz chiliasmu vytváří skrze jednotlivé střípky zmínek, nejčastěji při popisu různých veřejných prostor (restaurace, dopravní prostředky), v nich probíhajících mezilidských interakcí nebo článků v novinách, které představují příležitost vyličit příběhy mimo ústřední dějovou linii. Jak zaznělo již v souvislosti s Rybou: „Nečekal jsem, že se tomu zrovna ty budeš najednou divit. V tom dnešním uhoněném chiliasmu, plném depresí, o politice, penězích a násilí ani nemluvě, by epocha Ryby mohla být chápána jako dosti pravděpodobná podoba Zlatého věku. Tam bychom se určitě cítili [Sírius a Mim – L. M.] skvěle.“<sup>132</sup> Když *Spas* roku 2001 vyšel, řada recenzentů ho v těchto souvislostech vnímala jako společenskokritický román. Chiliasmus lze v tomto duchu interpretovat jako metaforu velkých očekávání po roce 1989 a pomalého střízlivění. Absurdní a hyperbolizované popisy bizarně rozvolněného a chaotického společenského systému řadu interpretů přes svou výraznou stylizovanost upomínaly na problémy postmoderny a reálie devadesátých let, během nichž text vznikl.<sup>133</sup>

Vlastnosti tohoto absurdně pokřiveného nastavení jsou dobře patrné během různých reprezentativních společenských událostí, jako je Jupiterův a Lálalin pohřeb, ale i jinak důležitých momentů Síriusova života: návštěvy nemocnice, třídní sraz,

---

<sup>130</sup> Srov. kapitolu Postavy.

<sup>131</sup> Srov. kapitolu Sírius.

<sup>132</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 652.

<sup>133</sup> O „postmoderní lidské i literární situaci“ se zmiňuje Vladimír Novotný, o „polistopadové éře“ Jan Štolba. Na podobnost tohoto ve Skládačce „panujícího režimu“ se soudobou konzumní společností upozorňuje i Libor Magdoň v knize *V souřadnicích mnohosti* (Praha: Academia, 2014).

večírek v Mramorové vile, čas strávený v bytě u Bečvářů, rozhovory s Dalajmálou. (Ta se ostatně chlíasmu vymyká, dokonce ji chtějí údajně „kvůli pesimismu“ vyhodit z bytu.) Tematizují se zde vyprázdněné společenské konvence, rozepisují plytké rozhovory a fráze. Postavy se věnují (vedle už zmíněných čarodějnic a jasnovidek) různým dalším podivným činnostem: Bé 1 se komicky angažuje v tzv. periferismu, což je hnutí, které se nepřilíš zdařile snaží být alternativou chlíasmu, Bé 2 si pochvaluje své rozhodnutí bydlet pod mostem, kde imituje pro pobavení turistů racky chechtavé. I popisy úkolů, které si jednotlivé postavy vytyčují, zní banálně či absurdně: „Já mám takový sen, svěřil se [Křesťan – L. M.] Síriusovi při pohledu na tahací harmoniku. – Jaký? – Chtěl bych udělat promítačku, která by byla nejnej. – Jak to myslíš? – Prostě taková, která by měla všechny přednosti těchhle promítaček a zároveň by neměla jejich nevýhody.“<sup>134</sup> Místy je absurdita společenského systému explicitní: „– To čumiš. – Jak to? – Od ledna totiž manažer Juráček není Čekatel na Vola, nýbrž se stal Řádný Vůl. O jak závažný postup da Vinci na společenském žebříčku jde, zdůraznila paní manažerová minutou cucání imaginárního bonbónu.“<sup>135</sup> Galaxia-Bláhová se zase již před svou diplomovou prací věnovala rešerším „následků sebevražd pro sebevrahy“<sup>136</sup> a její rigorózní práce nesla titul „Záhrobí očima bezstarostných studentek na kolečkových bruslích“.<sup>137</sup>

Podobně se karikuje také kultura, ať už je to hudba (opereta „Lišák a Slepíčková“), film (v chlíasmu jsou v oblibě ty erotické) nebo výtvarné umění. „Začalo to výstavou kamení, jež se konala v tanečním sále Belvederu. Demek sice poslední dobou na žádné kulturní akce nechodil, protože impresionismu stejně tak jako slamákům a montérkám v chlíasmu definitivně odzvonilo, ale když si v Přehledu všiml instalace Kámen-kamínek-kamíneček, řekl si, že takováhle expozice snad ještě za pokus stojí.“<sup>138</sup> Materialismus chlíasmu doprovází ztráta smyslu umění a touha autorů po úspěchu: „Vždyť jich je jenom v centru Skládačky nejmíň tisíc. – Obrazů? – Umělců. – Tolik? A ty víš proč? Nepřipadaj si zbytečný? [...] Naopak jsou teprve nyní opravdu veselí. Kromě slávy jim na ničem nezáleží. A cesta k ní je čtyřproudová dálnice plná dětí a psů. Jenomže pouze někteří malíři se na ní prosadí. Někdo se neprosadí ani pomocí papouška. Pozornost galeristů a kritiků je totiž rafinovaně naplánovaná. Na

---

<sup>134</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 145.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 554.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 438.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 439.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 614.

tom není nic divného, protože kdo jde s dobou, dnes ví, že chiliasmus je definitivně věčný, nepřekonatelný.“<sup>139</sup> Pozoruhodně s touto prezentací umění ve *Spasu* kontrastuje kulturní narážka v podobě jednoho z předmětů, kterými své blízké často obdarovává Síriusův syn Mim a který vyrobil v nemocnici: „Ostatně ani Mimovo úsilí nedosahuje širšího uznání. Přesto po dosti problematické odezvě na bubeníka ze špejlí, papíru a vaty vydlabal z pařezu babičce k svátku pisoárovou mušli. Tu však už nepoznal vůbec nikdo, a přitom s tím musel mít nepředstavitelnou práci.“<sup>140</sup> Nedoceněnou pisoárovou mušli lze číst jako šifru osudu „skutečného“ umění tváří v tvář panujícímu chiliasmu, odkazující ke slavnému dadaistickému artefaktu.

Skutečnými „legendami“ jsou v chiliasmu nazýváni Astrid Líc a Madona, dvě popkulturní postavy, připomínající komiksové superhrdiny z hollywoodských filmových adaptací: „Astrid Líc zavlní svaly a zvolá: Sbohem, baby! Avšak nahá blondýnka Madona se rychle souká do kožené kombinézy. – Brouku! Vzápětí se jeden na druhého vrhne a nekompromisně, s nesentimentálností pravých profesionálů se dlouze líbají. Je to taková ‚poslední večeře‘. Lze ji chápat také jako ‚poslední čerpání pohonných hmot‘.“<sup>141</sup> Tato aktualizace symbolického výjevu „poslední večeře“ je výmluvná – vypravěč *Spasu* zachycuje proces rozvolnění některých odkazů a vazeb, které doposud sloužily i k vzájemnému dorozumění: „Ale podobně, jako kdysi člověk poznal, že se jakási Persefoné z podsvětí vrátila na zem, protože přišlo jaro a holé stromy se zazelenaly a rozkvetly, nové lidstvo nyní poznalo, že vítězná superžena Madona přemohla Čip Zla, podle laviny hodinek, lahví, starožitností, elektroniky, šperků a konzerv, která se utrhla a s hřměním a zvoněním se valí do horského údolí.“<sup>142</sup> Vypravěč poukazuje na opouštění jistých navyklých kódů a jejich nahrazování, tedy na to, na co poukazují i různorodá, zpravidla ovšem libovolná jména postav, která neodpovídají očekávatelným konotacím.

Románový svět *Spasu* je dějištěm rozpadu stávajících významů a zhroucení navyklých vazeb, které ale, jak je patrné z uvedených příkladů, postihují předně jazyk, rozumění slovům či aluzím, což je vzhledem k jazykové podstatě literárního díla paradoxní. Tak již titul románu sám nemá jako substantivum v češtině žádný slovníkový význam. Může znamenat imperativ od slovesa „spasit“, ale přiléhavější vzhledem k námětům obsaženým v textu bude název chápat právě jako torzo –

---

<sup>139</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 293.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 588.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 358.

osamocený morfém, který potenciálně zahrnují slova jako „spasitel“ nebo „spása“, o nichž román pojednává, odkazuje k nim nicméně nejednoznačně. V textu se slovo „spas“ objevuje pouze dvakrát. Jednou jako název mezinárodní soutěže SPAS,<sup>143</sup> podruhé v situaci, kdy Síríus dostane od Síríe knihu, kterou si prohlíží: „Měl z nečekaného množství nových slov až zběsilou radost. Připadám si, jako bych měl svátek. Opravdu. Nebo narozeniny. No to je úžasné. Moogni ai ion. Jednou spolu musíme dojít pod Špičatou Zeď. Tam vysoko v horách je takové zvláštní bílé světlo. Osoi veebe. V tu chvíli se poprvé usmála. No fakt. Mooghi osoi veebe. Rád by ji rozesmál ještě víc. Kameny jsou v těch liduprázdných končinách úplně krotký. Budou si nás zvědavě prohlížet... Chvíli ještě ve slovníku listoval. Co ty na to...? Slezi Spas. A když už jsme u těch plánů, taky v Slzavém údolí jsou neuvěřitelné věci. Položil jí ruku na rameno. Viadukt, jezírko, motokros, komíny. Vzala mu knihu a našla *laach*.“<sup>144</sup> Hra se slovy, která nenesou žádný význam zřejmě v žádném z jazyků a jsou oběma postavám nesrozumitelná, pokračuje. „Spas“ je jedním z nich, zaumným, nahodilým sledem písmen ze slovníku. Už název románu je díky své fragmentárnosti a vytržení z kontextu nositelem ústředního tématu integrity a jejího narušení, podobně jako problému reference a spolehlivosti jazyka.

Řeč a slova figurují i jako motiv, věty a sousloví vytržené z kontextu fungují jako opakující se formule, hesla, jež vyvolávají vzpomínku. Rovněž se tematizuje nesamozřejmost jejich významu: „Co vlastně znamená *dům*? Myslela si nejprve, zda nešlo o nějaký filozofický vtip. Jenomže pro něho byl *dům* najednou pouhý zvuk. – Dům na bydlení. Nějaký baráček asi. – Jo dům! Přestal se tvářit nechápavě. No tohle se teda povedlo. Já jsem najednou fakt chvíli nevěděl, co to slovo znamená, prohlásil s nezvyklou srdečností. Ale už je všechno zase v pořádku. Dům. Zakroutil hlavou. Jako když sáhneš do prázdna... Nebo jako když omylem vyhodíš něco fungujícího.“<sup>145</sup> Samostatnou kapitolu by v tomto ohledu mohla představovat také románová intertextualita, například narážky na dílo Ladislava Klímy *Jak bude po smrti*,<sup>146</sup> *Božskou komedii* Danta Alighierioho<sup>147</sup> či píseň *Kometa* Jaromíra Nohavici.<sup>148</sup> S nimi

<sup>143</sup> Srov. kapitolu Sebereferenční vyprávění.

<sup>144</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 533–534.

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 269–270.

<sup>146</sup> Věta z názvu se opakuje v souvislosti s epizodickým příběhem o Williamu Polárkovi a nápadný může být vzhledem ke Klímově povídce i návratný motiv utlučené krysy.

<sup>147</sup> Na sídle Sociální péče stojí nápis inverzní k tomu na branách Dantova Pekla: „Nad vchodem byl v půlkruhu zlatý nápis v zeleném poli ZANECH BEZNADĚJE“ (tamtéž, s. 165).

<sup>148</sup> William Polárka se dcery Zuzany ptá: „S čím smířit nelze se?“ (tamtéž, s. 461).

se zachází analogicky jako s mytologickými jmény: jejich identifikace zpravidla nepoukazuje k dalším možným významům, spíše dotváří představu o chiasmu jako hodnotově nehierarchizované, postmoderní směsici nesystematicky roztroušených, již nepříliš srozumitelných fragmentů kultury.

## Všednost

Sírius svou misi nezasvěcuje v první řadě boji proti povrchnosti chiliasmu, ač se proti němu vymezuje. Jeho úkol se týká především vztahu ke konkrétním lidem, s nimiž se setkává. Přestože se Sírius údajně snaží pomáhat a porozumět všem, mise se reálně uskutečňuje vždy v interakcích s jednotlivými postavami a během nich také vychází najevo její naivnost.<sup>149</sup> Marnost Síriusova počínání se tudíž odhaluje předně během líčení každodenních, zdánlivě banálních rodinných situací, jako je bruslení na rybníce s dětmi, kde se málem utopí D.Orionka, či na základě rozhovorů s přáteli, kterým Sírius nedovede pomoci s jejich trápením, protože je dokáže pouze vyslechnout. Rozpadající se svět mělkého a ukvapeného chiliasmu je tak spíše výstižným pozadím pro analýzu vztahů mezi lidmi a tematizaci jejich vzájemného odcizení. Bezprostředně s nimi však souvisí rovněž nastíněný problém rozumění: „A tak pokračoval poučením o soucitu. Způsobují ho gesta stejně tak jako slova, zejména jsou-li bezelstně upřímná. Upřímnou bezelstnost přitom spatřoval především v dodržování zavedených konvencí. Každý takto prožívaný pohyb či zvuk je jako otvor do závratné hlubiny lidství. Opět se pomalu začalo stmívat. Jedině díky slovům a gestům, těm majákům pokory a sebekázně, pociťuji blízkost člověka. Jde však spíš o přiměřeně neurčitou vzdálenost. Ale pak se svěřil Sírii s poznatkem, na základě kterého si lze přece jen učinit jakousi představu o velikosti oné nezměřitelné oddělenosti. Každý člověk na Zemi je tak opuštěný, jako je lidstvo opuštěné ve vesmíru.“<sup>150</sup> Sírius si je přes veškeré své plány ostatně vědom, že „[d]o duše druhého stejně proniknout nelze“.<sup>151</sup> Síriusovu misi znesnadňuje i vyhraněnost a nesourodost postav, mezi nimiž vypravěč konstruuje nepřeklenutelné trhliny-propasti.

Jak již bylo řečeno v souvislosti s časem vyprávění, výjevy z běžného každodenního života díky zpomalení, zaměření na detail nebo opakování získávají v próze místy alegorický rozměr.<sup>152</sup> Zejména to platí takřka pro všechny scény a zmínky, v nichž figuruje Síriusův syn Mim. Způsobuje to nejen jejich opětovně připomínaný mytologizující paralelní příběh s řidičem nákladáku, ale i zvláštní intenzita, s níž jsou vyličené banální, mnohdy až trapné či různě nepříjemné společně zažívané situace.

---

<sup>149</sup> Srov. kapitolu Sírius.

<sup>150</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 533.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 475.

<sup>152</sup> Srov. kapitolu Čas a uspořádání.

Pasáž, v níž Síríus během Lálalina večírku v Mramorové vile odvádí Mima na záchod, kde mu drží hlavu při zvracení, evokuje svou zdůrazněnou fatalitou a expresivitou popisu téměř ikonický výjev: „Jasně červená barva malin, která ve zvracích převládala, působila v kontrastu s bílou sterilitou toalety jako krev. Nesnesitelná bolest dosáhla vrcholu, ale svou bezmocnou obětí neodvlekla kamsi do bezvědomí, nýbrž sama začala ustupovat. Co se to však proboha vlastně dělo? Akorát vím, že jsem byl s tebou, tiskl jsem ti dlaní čelo, ale tvému zvracení jsem neporozuměl, natož abych mu zabránil. Znáám jen myšlenky, které se mi na záchodě Mramorové vily honily hlavou.“<sup>153</sup>

Způsob, jakým je ve *Spasu* zprostředkována a akcentována všednodenní realita, umožňuje o románu uvažovat jako o specifickém příkladu poetiky všednosti, s níž souvisí literární záznam každodennosti i zobrazení městského životního prostoru. Tato tematika má v literatuře a v umění dlouhou tradici, a to i v českém prostředí. Některé ohlasy<sup>154</sup> především kvůli aluzi na motiv „nočního chodce“<sup>155</sup> upozorňovaly na možnou spřízněnost *Spasu* s tvorbou autorů Skupiny 42. Přes některé styčné body je však představa genetické souvislosti zavádějící,<sup>156</sup> protože poetiky Kolářových, Hančových nebo Kainarových děl, jež vznikala v souvislosti s programem Skupiny 42, mají se stylizačními postupy ve *Spasu* málo společného. Rozdílné jsou již žánry: literární tvorba Skupiny 42 nezahrnuje žádný román ani jiný se *Spasem* srovnatelný epický útvar. *Spas* však podobně jako tvorba Skupiny 42 představuje jeden z pokusů o umělecké ztvárnění města a v něm probíhajících dějů, jež se opírá o koncepci „světa, v němž žijeme“ jako prostoru, v jehož ničím nemaskované všednosti lze vyzorovat vzorce chování definující moderního člověka. Mytologizující obraz obyčejné každodenní skutečnosti i ve *Spasu* prostřednictvím zmíněných paralelních příběhů, zrcadlení a opakování, ale i ironie představuje snahu postihnout univerzální lidskou

---

<sup>153</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 505.

<sup>154</sup> Michaela Bečková ve své disertační práci *Prostory možností. Postavy v prózách Ivana Matouška* (Univerzita Palackého v Olomouci, 2012) píše: „Ne náhodou se v románu objevují motivy, kterými se Matoušek hlásí k tradici poetiky Skupiny 42 (například motiv „nočního chodce“ nebo i deníkové psaní), jejíž tvorba je konstituována proměnami perspektiv, jež mimo jiné umožňují vidět neobvyklost všedního, nebo fascinací okamžikem, vztahem fikce a reality (např. Kolářovy Roky ve dnech [sic] a Dny v roce)“ (s. 79 p.).

<sup>155</sup> V próze se objevuje motiv dvakrát: „Některé detaily doslova cestují v čase, jako když měsíc doprovází nad střechami domů či větvemi stromů nočního chodce“ (*Spas*, s. 61–62). A: „Noční chodec, který šel pomoci Popelovým, se od nich sám vrací celý zoufalý“ (tamtéž, s. 135).

<sup>156</sup> Zavádějící je vzhledem k rozmanitosti tvorby jednotlivých členů už sousloví „poetika Skupiny 42“.

zkušenost. Jeleazar M. Meletinskij v závěru své *Poetiky mýtu*<sup>157</sup> věnuje „mytologismu“ v románu 20. století mj. konstatování, že „ironie je obligátní podmínkou modernistické mytologizace“.<sup>158</sup> Typickými prostředky jsou podle něj také aktualizace a nahrazování tradiční symboliky nebo časová cykličnost.<sup>159</sup> Meletinskij analyzuje především díla, v nichž je aktualizace mytologické látky explicitní,<sup>160</sup> což není případ *Spasu*. Mytologizujícím prvkem však může být i Sírúsova spřízněnost s typizovanými literárními postavami.<sup>161</sup>

Závažná témata, jako jsou komplikovanost mezilidských vztahů i úskalí komunikace, vyvažuje ještě další prvek, který souvisí s karikaturou, hyperbolou, ironií nebo absurditou – humor. Efekt alegoričnosti a vznešenosti řady scén doprovází protichůdná komika. I ty nejvážnější situace a pocity, které Sírúso zažívá, jsou obvykle zjemněny nějakou komickou vypravěčovou poznámkou či absurditou, jak dokládá i řada shora citovaných výroků. Největší pocit ohrožení má Sírúso ve strachu o své děti, s nimiž jsou ale spojeny různé trapné zážitky a nepatřičné okamžiky: „Zmatek v jeho hlavě se tak rozrostl, že mu chvílemi připadalo, jako by každý člověk měl svého dvojníka. Nejvíce jej ta vnější podoba mátlala u dětí. Došlo to tak daleko, že skoro každou holčičku zdálky považoval za Debilku. Když pak na něj nereagovaly, úplně se lekl, jelikož si představil, jak málo chybělo, aby je začal objímat. Též ve spánku se mu o nich často zdává. Většinou je topí, střílí, jezdí přes ně a taky se je párkrát snažil spláchnout do záchodu. Pokaždé se probudil hrůzou.“<sup>162</sup> Díky této ironické ambivalenci a tragikomičnosti *Spas* přes serióznost jednotlivých témat, jako je integrita či rozumění a jejich absence, tematizuje rovněž nejednoznačnost věcí a demonstruje vypravěčovu schopnost zaujmout relativizující stanovisko.

---

<sup>157</sup> Meletinskij, Jeleazar Moisejevič: *Poetika mýtu*. Přel. J. Žák. Praha: Odeon, 1989, 467 s.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 324.

<sup>159</sup> Meletinskij interpretuje Joyceova *Odyssea*, ale v souvislosti se *Spasem* se zde dají najít některé podnětné obecnější poznámky: „V této heterogenosti symbolických motivů se projevuje táž podstata modernistické mytologizace jako v mnohonásobném zdvojování figur postavami z různých mytologií a literárních a historických zdrojů. Na rozdíl od skutečného mytologismu starověkých kultur jde o mytologismus druhé, třetí atd. generace, o jakýsi mytologismus vůbec, který odpovídá potřebě univerzální symbolizace a zároveň vyjadřuje nivelizaci, neosobnost jednotlivců a věcí ve světě moderního odcizení. Tatáž idea univerzální symbolizace věčných metafyzických principů se v historické rovině stává výrazem koncepce opakování, cykličnosti“ (tamtéž, s. 325).

<sup>160</sup> Vybraná díla E. T. A. Hoffmanna, *Kouzelný vrch* Thomase Manna či zmíněný *Odysseus* Jamese Joyce.

<sup>161</sup> Srov. kapitolu Sírúso. Meletinskij uvádí, že John I. White mezi mytologické látky aktualizované v moderním románu zahrnul i některé legendární a literární postavy, mimo jiné právě například Dona Quijota (srov. tamtéž, s. 370–371).

<sup>162</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 33.



## Závěr

Vypravěč má pomocí relativizace tendenci smiřovat protiklady a konečně uvádět do souladu i v próze vznikající a akcentované kontrasty. Umožňuje mu to jeho výše popsaná a jím samým reflektovaná pozice. Ironie mu poskytuje distanci a rozhled po fiktivním světě, současně však slouží k eliminaci ostrých nesouladů, jichž se vypravěč snaží vyvarovat. Rozpory, které vypravěč zprostředkovává, vzápětí sám často koriguje a vyvažuje například zmíněnou komikou a absurditou. Ironie je mu tedy zároveň ochranným mechanismem. Z teoretického hlediska je s ironií vždy spjatý princip trhliny,<sup>163</sup> ale ve *Spasu* jsou trhliny a zlomy teprve předstupněm k vypravěčově snaze o jejich překlenutí a znovunabytí rovnováhy. Proto se Matoušková ironie v tomto románu podobá právě pojetí ironie, jaké formuloval Vladimír Jankélévitch. Takto definovaná ironie počítá s vyústěním ironického aktu v syntézu, podobně jako předpokládá aktivní účast a porozumění účastníků ironického dialogu. Rovněž konflikty mezi postavami a různé ohrožující situace jsou v románu zpravidla popisovány jako potenciální, podobně jako je sám Síríus ve fiktivním světě veskrze pasivním hrdinou. Vzhledem k možné analogii mezi Síríusem a vypravěčem *Spasu* se k úvaze nabízí, zdali také vypravěčův smířlivý ironický tón, s nímž se snaží čelit rozpadajícímu se fiktivnímu světu tzv. chiasmů, nakonec nesehlává.<sup>164</sup>

Dvojznačnost a vnitřní rozpornost prózy má mnoho podob. V konstrukční i motivické rovině *Spas* tvoří především paralely a zrcadlení, napomáhající k mytologizaci děje. Osud hlavního hrdiny má společné rysy s příběhy jiných osob, všechny postavy čelí podobným, jakoby univerzálním životním situacím, některé jsou dokonce už svým „sériovým“ jménem prezentovány jako takřka zaměnitelné a neplnohodnotné. Neúspěch Síríusovy spasitelské altruistické mise tuto ideu ale vzápětí popírá, protože je ukázkou nemožnosti porozumět druhému, dokonce poskytuje příležitost k poznání jeho nesnesitelnosti, zdůrazňuje odlišnost a míjení postav. Poslední odstavec *Spasu* (v němž ironický vypravěč neguje výše citovaný Síríusův výrok) se týká úmrtí bratra paní Maškové: „Co k tomu ještě dodat? Snad jen, že to byl i bratr Třeskův, čili bratr nás všech. Přesto, nebo právě proto není žádný člověk na Zemi tak opuštěný jako lidstvo ve vesmíru. Nicméně se dosud nikomu

---

<sup>163</sup> Srov. kapitolu Ironie.

<sup>164</sup> Srov. Štolba, Jan: „Alespoň nám zůstalo ještě nějaké bílé místo“, in: *Host*, 2002, č. 4, s. 13.

nepodařilo splynout s druhým.“<sup>165</sup> V románu lze přes toto ultimátum najít náznaky optimistického imperativu, jenž je potenciálně obsažen i v jedné z variant čtení jeho názvu. Bláhové snažení Síriuse, respektive úsilí sebeironického vypravěče nemusí mít tudíž pouze negativní konotace. I citát o nemožnosti dosažení celku: „Stále je co poznávat. [...] Aspoň nám zůstalo ještě nějaké *bílé místo*,“<sup>166</sup> není pouhým konstatováním nijak neplodného selhání – spíše naopak toto selhání podněcuje a vůbec umožňuje další aktivitu. Román by tak mohl být v tomto smyslu ztělesněním existenciálního paradoxu, lze ho ovšem charakterizovat i právě jako ironickou syntézu jankélévitchovského „jednoho-i-druhého“.

---

<sup>165</sup> Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, s. 684.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 606.

## Seznam literatury

### Prameny

- Matoušek, Ivan: *Adepti*. Praha: Triáda, 2009, 444 s.
- Matoušek, Ivan: *Album*. Praha: Mladá fronta, 1991, 89 s.
- Matoušek, Ivan: *Autobus a Andromeda. Malostranské mystérium*. Praha: Kdo je kdo, 1995, 109 s.
- Matoušek, Ivan: *Autor Quijota*. Praha: Triáda, 2014, 156 s.
- Matoušek, Ivan: *Ego*. Praha: Torst, 1997, 457 s.
- Matoušek, Ivan: *Entre les tableaux. 1973–1996*. [Praha: Triáda], 2012, 20 s.
- Matoušek, Ivan: *Jedna věta*. Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2010, 32 s.
- Matoušek, Ivan: *Mezi starými obrazy*. Olomouc: Votobia, 1999, 120 s.
- Matoušek, Ivan: *Nové lázně*. Praha: Mladá fronta, 1992, 208 s.
- Matoušek, Ivan: *Oslava*. Praha: Revolver Revue, 2009, 159 s.
- Matoušek, Ivan: *Poezie*. Praha: Triáda, 2000, 83 s.
- Matoušek, Ivan: *Spas*. Praha: Triáda, 2001, 684 s.

### Literatura předmětu

- Baudelaire, Charles: „O podstatě smíchu a obecně o komičnu ve výtvarném umění“, in: C. B.: *Úvahy o některých současnících*. Přel. J. Vladislav a kol. Praha: Odeon, 1968, s. 227–244.
- Behler, Ernst: *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle – London: University of Washington Press, 1990, 154 s.
- Bečková, Michaela: *Prostory možností. Postavy v prózách Ivana Matouška* [disertační práce]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, 114 s.
- Burda, Alois [= Janoušek, Pavel]: „Ivan Matoušek: Spas“, in: *Tvar*, 2002, č. 2, s. 7.
- Colebrook, Claire: *Irony*. London: Routledge Publishing, 2004, 195 s.
- Černý, Václav: „Smích a soud ironikův“, in: V. Č.: *Tvorba a osobnost I*. Ed. J. Šulc. Praha: Odeon, 1992, s. 41–45.
- Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Přel. B. Grygová. Olomouc: Votobia, 1994, 196 s.

- Fialová, Zuzana: „Přímou dýkou do srdce (Nad romány Ivana Matouška)“, in: *Souvislosti*, 2002, č. 2, s. 129–137.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Přel. J. E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1983, 285 s.
- Hodrová, Daniela: „Sebereflexivní román“, in: *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 156–176.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980, 168 s.
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. M. Orálek. Brno: Host, 2008, 328 s.
- Jankélévitch, Vladimir: *Ironie*. Přel. M. Hybler, N. Cuhrová. Praha: Oikoymenh, 2014, 150 s.
- Jung, Carl Gustav: „O synchronicitě“, in: C. G. J.: *Výbor z díla II.: Archetypy a nevědomí*. Přel. E. Bosáková, K. Černá, J. Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 357–372.
- Kierkegaard, Søren: *The Concept of Irony*. Přel. H. V. Hong – E. V. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1992, 634 s.
- Lopatka, Jan: „Ivan Matoušek: Album“, in: J. L.: *Posudky*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 2005, s. 233–234.
- Lopatka, Jan: „Ivan Matoušek: Nové lázně“, in: J. L.: *Posudky*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 2005, s. 259–260.
- Lopatka, Jan: „O autorovi. Ivan Matoušek“, in: J. L.: *Šifra lidské existence*. Ed. M. Špirit. Praha: Torst, 1995, s. 359–360.
- Lukács, Georg: „Teorie románu“, in: G. L.: *Metafyzika tragédie*. Přel. E. Hartlová. Ed. R. Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 95–187.
- Magdoň, Libor: „Ivan Matoušek: Spas“, in: *V souřadnicích mnohosti*. Ed. A. Fialová. Praha: Academia, 2014, s. 381–386.
- de Man, Paul: „Rétorika temporality“, in: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. V. Zuska. Praha: Karolinum, 2004, s. 115–153.
- de Man, Paul: „The Concept of Irony“, in: P. M.: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, s. 163–185.
- Meletinskij, Jeleazar Moisejevič: *Poetika mýtu*. Přel. J. Žák. Praha: Odeon, 1989, 467 s.

- Müller, Günther: „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in: G. M.: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968, s. 269–286.
- Newmark, Kevin: *Irony on Occasion. From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*. New York: Fordham University Press, 2012, 371 s.
- Novotný, Adolf: *Biblický slovník*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1956, 1404 s.
- Novotný, Vladimír: „Románové nekonečno nebo román-potopa (o potopě)“, in: *Tvar*, 2002, č. 6, s. 2–3.
- *Nový biblický slovník*. Ed. J. D. Douglas. Přel. A. Koželuhová a kol. Praha: Návrat domů, 1996, 1243 s.
- Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění I–III*. Přel. M. Petříček, V. Dvořáková. Praha: Oikymenh, 2000/2002/2007, 319 + 245 + 413 s.
- Schindler, Michal: „Na spasení není nikdy (dost) pozdě“, in: *Tvar*, 2002, č. 6, s. 2.
- Schmid, Wolf: *Narativní transformace*. Přel. P. Málek. Brno – Praha: ÚČL AV ČR, 2004, 68 s.
- *Slovník biblické kultury*. Ed. D. Fouilloux. Přel. J. Binder a kol. Praha: EWA, 1992, 320 s.
- Stanzel, Franz Karl: *Teorie vyprávění*. Přel. J. Stromšík. Praha: Odeon, 1988, 321 s.
- Šklovskij, Viktor Borisovič: *Teorie prózy*. Přel. B. Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, 287 s.
- Štolba, Jan: „Alespoň nám zůstalo ještě nějaké bílé místo“, in: *Host*, 2002, č. 4, s. 9–13.
- Šulc, Jan: „Ivan Matoušek mi o svém rukopisu...“ [komentář k ukázce z rukopisu], in: *Revolver Revue*, 1999, č. 40, s. 99.
- Vajchr, Marek: „Matouškův špás“, in: *Kritická Příloha Revolver Revue*, 2003, č. 25, s. 62–64.